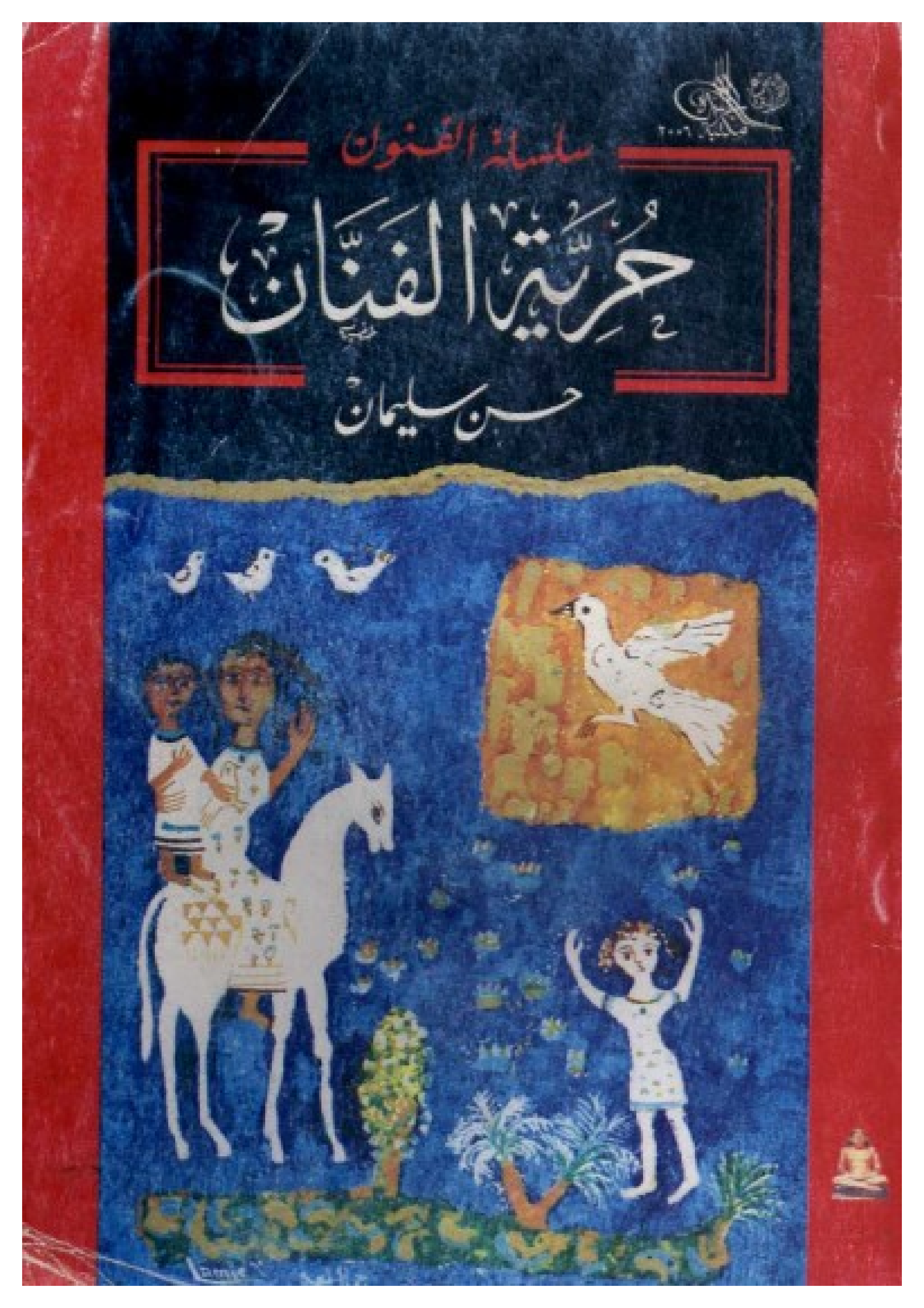
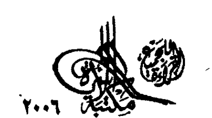


٢٠٠٦
سلسلة الفنون
حرية الفنان
حسن سليمان

حرية الفنان

حسين سليمان



لوحة الغلاف للفنان جمال لمعي
رحلة السلام -١٩٩٨ - زيت على ورق -٣٥ × ٣٣,٥ سم

كإضافة جديدة لمكتبة الأسرة قدمنا على غلاف كل كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصرى معاصر من مختلف المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن موضوع الكتاب.

وتتقدم مكتبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة ومتحف الفن المصرى الحديث على هذا التعاون.

سليمان ، حسن
حرية الفنان/ حسن سليمان. ـ ط ١. -
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
٢٥٦ ص ؛ ٢٤ سم. ـ (مكتبة الأسرة)
تدمك x -٢٤٦-٤١٩-٩٧٧.
١- الفنون التشكيلية
أ - العنوان

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٤٢١ / ٢٠٠٦
I.S.B.N 977-419-246-x
ديوى ٧٤٥

حُرِّيَّة الفَنَّان



٢٠٠٦

برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام
د. ناصر الأنصارى

تصميم الغلاف
د. مدحت متولى

الإشراف الطباعى
محمود عبد المجيد

الإشراف الفنى
على أبو الخير
ماجدة عبد العليم
صبرى عبد الواحد

الجهات المشاركة

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ
الهيئة المصرية العامة للكتاب

توطئة

انطلاقًا من شعار «مكتبة الأسرة» هذا العام: الثقافة لغة السلام، والذى طرحته السيدة الفاضلة سوزان مبارك، انتقت مكتبة الأسرة حوالى ٣٠٠ عنوان، حاولت أن تقترب من الأجواء الفكرية والثقافية والإبداعية لمفهوم قيمة ثقافة السلام ودعم التسامح، وتعميق قيمة المواطنة والانتماء والمشاركة والمسئولية المدنية، ودور مؤسسات المجتمع المدنى، وترسيخ قيمة دور المرأة وتعزيز قيمة التجدد الثقافى، والتفكير النقدى، والحوار، والتبادل والتواصل المجتمعى والدولى. وأخيرًا إبراز تواصل الإبداع المصرى عبر أجياله المختلفة وتياراته المتنوعة.

إن مكتبة الأسرة من خلال سلاسلها المتنوعة تحاول استيعاب المشهد الثقافى والفكرى والإبداعى فى مصر عامًا بعد عام. وفى هذا العام تطرح أعمالاً جديدة، وتقدم أسماء لم تنشر من قبل فى هذا المشروع الرائد، وتقتحم مجالات فكرية وثقافية وأصوات إبداعية جديدة.

وسوف تدور عناوين مكتبة الأسرة ٢٠٠٦ فى فلك سلاسل الأدب، والفكر، والعلوم الاجتماعية، والعلوم والتكنولوجيا، والفنون، والمئويات التى تحتفى هذا العام مع العالم كله بمرور ستمائة عام على رحيل المفكر العربى الكبير عبدالرحمن بن خلدون، الذى يعد واحدًا من بُناة الحضارة العربية الإسلامية فى أوج عظمتها وازدهارها، ولأن هذه الحضارة كانت الأساس الذى قامت عليه

الحضارة الأوروبية الحديثة، فابن خلدون يعتبر نموذجًا واضحًا لأهمية حوار الحضارات وطريقة تواصلها.

سيظل هدف **مكتبة الأسرة** فتح نوافذ جديدة للقارئ المصرى للاطلاع على منابع الثقافة العربية والعالمية وتكوين ثقافته ومعرفته بأيسر السبل، والوقوف أمام ما أنتجته عبقرية الأمم ممثلة فى تراثها الأدبى والثقافى والعلمى والفكرى المستنير، حتى يستطيع القارئ مواجهة العنف والأصولية، والفخر بإسهامات أسلافه العرب فى تشكيل مسيرة الحضارة الإنسانية.

مكتبة الأسرة

تقديم

(الخبز/ الحرية/ الفن)

ثلاث طواحين يقف أمامها الفنان، تمامًا كما وقف دون كيخوتى، ممتطيًا صهوة حصان لم تحنكه الحروب، وإنما أعمال الحقل، وهكذا يمضى الفنان فى صراع عبثى مع الذات/ المجتمع/ الوجود.

ولعل هذا القلق الطاحن، هو ما دفع العديد من الفنانين، فى مختلف مجالات الإبداع إلى تسجيل تجاربهم وتأملاتهم فى هذه المسألة الصعبة، ليس بغرض التباكى على أزمة الفنان، وإنما بغرض تحليل واقع مُعاش ، يُجهض فيه الحلم بيوتوبيا، يحيا فيها الإنسان نقيًا كما خُلق، بريئًا من ملوثات عصر العملة الصعبة، والقنابل الذكية، التى تروى الأرض البكر بمشاعر غبية.

نذكر مثلاً، كافكا فى كتابه «رسائل إلى ميلينا» أندريه جيد عندما كنت شيوعيًا، سلفادور دالى «يوميات عبقرى»، محمد شكرى فى روايتيه «الخبز الحافى» و«الشطار» وأروى صالح فى آخر كتبها «المبتسرون»

ها هو حسن سليمان يأخذ على عاتقه هذا الهم الأكثر ثقلاً من صخرة سيزيف، وفى كتابنا هذا «حرية الفنان» يسعى حسن سليمان إلى تسجيل معاناة عاشها هو ورفاقه من المناضلين من أجل حياة كالحياة، بعيدًا عن الوعود الزائفة للأيديولوجيات، وصناعة الكذب والرياء والعنف وما إلى ذلك من السلع التى أنتجتها حضارات القرن العشرين.

وعلى الرغم من كون حسن سليمان فنانًا تشكيليًا بالأساس، إلا أنه لم يتوقف فى رصده عند الفن التشكيلى فحسب، بل انطلق منه إلى تشريح ظاهرة اغتراب الفنان بشكل عام، شاعرًا كان، أم روائيًا أم مسرحيًا، أم موسيقيًا، هذا الاغتراب الذى فرضته العوامل الاقتصادية والثقافية، التى ظلت تصدرها سياسات القوة، منذ قال تشرشل مقولته الشهيرة كلما سمعت كلمة ثقافة تحسست مسدسى».

وفى لغة تتجاوز التقريرية الجافة التى تتسم بها لغة النقد والعلم، يقدم حسن سليمان كتابه «حرية الفنان»، وربما كان ذلك إعلانًا منه بحريته فى اللجوء إلى لغة الأدب، حتى وإن لم يكتب نصًا أدبيًا، وهو أمر ليس غريبًا على حسن سليمان، فمن ينسى كتابه «ذلك الجانب الآخر» الذى ضم دراسة حول قضية الحب فى الفن التشكيلى والشعر، إلى جانب ترجمة رائعة لبعض القصائد التى كتبها شعراء أوروبيون من عصور مختلفة، فإلى جوار سافو الشاعرة الرومانية، يقف أراجون وإيلوار، وبجانبهم هناك ماياكوفسكى وناظم حكمت.

وفى «حرية الفنان» يجاور حسن سليمان بين يحيى حقى وعصمت دوستاشى، وبين رمسيس يونان وبيكاسو، وذلك يقينًا منه بأن أزمة المثقف/ المبدع، تتجاوز حدود الزمان والمكان، فهى لا تتعلق بظرف تاريخى بعينه، وإنما تبدو قدرًا محكومًا به الفنان، طالما هناك تناقض بين الإنسان والإنسانية.

وفى هذا العام يسعد مكتبة الأسرة أن تقدم لقارئها هذا الكتاب، الذى صدرت طبعته الأولى عام ٢٠٠٢ إيمانًا منها بضرورة القبض على جمرة الأمل فى واقع أفضل.

مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

مقدمة

حدثت بعد الحرب العالمية الثانية ، ثورة فنية واسعة النطاق ، ضد أى قيد يفرض على الفن . ثم زاد ميل الفنان للتحرر والصراحة شيئاً فشيئاً . وقد كانت هذه النزعة للحرية نتيجة لإحساس الفنان بالضياع ، ثم مالبث أن أصبح هذا الضياع رمزاً للجيل الجديد ، من الفنانين والأدباء . وباختصار أصبح الفن الحديث تعبيرًا عن صراع مرير ، لا ضد الموت أو القدر ، لكن للأسف الشديد ضد المجتمع .

إذ يواجه الفنان فى المجتمع الذى يعيش فيه أوضاعًا لا يرضى عنها ، هذه المواجهة قد تحد بطريقة ما من انطلاقته الفنية ، وذلك إن لم يدرك إدراكاً واعياً وعميقاً طبيعة هذه الأوضاع ، ويحدد موقفه منها . وهنا نجد المعنى الكامل لصراع الفنان مع نفسه ، ومع من حوله، بحثاً عن الحقيقة ، وارتباطها بالمعنى الكبير للحرية .

وفى السنوات الأخيرة ، مع بداية السبعينيات فى هذه القرن ، أعلن فلاسفة جدد ، نشأوا نشأة ماركسية ، وقامت فلسفتهم على أساس من المادية الجدلية ، أعلن هؤلاء الفلاسفة أن ماركس قد مات . ثم بدأوا يبنون صرح تفكيرهم على أنقاض الماركسية . بالضبط كما فعل الماركسيون القدامى حين بنوا فلسفتهم الجدلية على أنقاض هيجل .

ولقد كانت طبيعة وظروف الفنان فى القرن العشرين ، من أهم ما دفع هؤلاء الفلاسفة لمثل هذا الاتجاه الفكرى ، إذ شعروا أن تطبيق الماركسية بمثل هذا الجمود لا يمكن أن يكون هو الحل .

فالفنان يحاول جاهداً ، سواء وعى الصراع حوله ، أو لم يعه ، أن يجمع شتات نفسه ، يعتصره خوف على ذاته من مجتمعه وخوف على فنه من نفسه . وقد يندفع مناضلاً من أجل حياة أفضل لمجتمعه ، لكنه أبداً لا يستطيع أن يغفل رغبة تظل تتأرجح فى أعماقه ، لعزلة يتحرر فيها من كل شىء ، حتى يحقق ذاته كاملة ، دون أن يشغله شىء ما . . معبراً عن كل ما يختلج فى أعماقه من صراعات وأمانى .

وهكذا يقدر له أن يعيش فى خضم قلق نفسى . وهنا ليس فى مقدور التطبيق المتجمد للشيوعية ، أن يحل له قضية صراعه وقلقه ، كما أن لا راحة له فى المجتمع الرأسمالى .

وعلى هذه الصفحات نجد نظرة من يمارس فناً ما بمجتمع كمجتمعنا ، فى القرن العشرين . . يعمل قدر المستطاع ـ فى ظروف ليست مواتية ـ على توصيل أحاسيسه ومشاعره للآخرين . ويحز فى نفسه أن يسمع ممن حوله هذا السؤال : « ما الذى تفعله ؟ وما معناه؟ » وإزاء هذا لا مفر له من التغاضى عن الإجابة ، وإهمال السائل ، أو الشعور بأنه قد أصبح كماً مهملاً . . وهنا من حق المرء أن يتساءل ما قيمة حرية الفنان ، فى مثل هذه الظروف ؟ وما هى حدودها ؟ بل قد يبرز تساؤل يقول : أين هى تلك الحرية ؟ . . فلقد غدا الفنان يعانى من إحساس عميق ومدمر بالغربة ،

وبعدم فهم الآخرين له ، وكأنما يقف فى واد ، ويقف الآخرون فى واد آخر يصيحون دون إدراك لقيمة ما يصيح به الفنان . ومع مثل هذه الغربة ، تبرز قضية الحرية ، كمشكلة لا حل لها . فنحن فى عصر يؤمن فيه كثيرون بأن ما يفعلونه ، ومايفعله غيرهم ، لا قيمة له .

والمرء تمزقه المرارة إذ يتذكر أن آلافاً من الفنانين المجيدين ، رغم صدقهم وإخلاصهم ، يموتون مغمورين ، دون أن يشعر بهم أحد . . فنانون لايهمهم من الحياة سوى ممارسة الفن ، مهما كانت وطأة الظروف ووقعها عليهم .

والواقع أن الإنسان ، إن لم يكن قوياً ، ويسيطر على كيانه كاملاً ، لن يحقق أفكاره ، بالكيفية التى ترضيه وتقنعه . حينئذ هو لا يملك شيئاً . . فالإحجام عن أن يحقق بالضبط كل ما يختلج فى نفسه ، عن الحقيقة ، يتساوى مع تزييفه لها .

والفنان إن لم يكن صادقاً تمام الصدق ، فى ممارسته لفنه ، فمحاولاته حينئذ لا تعدو سوى إحباط لحياته ، ولعواطفه وحريته .

وإذا قارنا عملاً فنياً كالجورنيكا «لبيكاسو» - والتى سيرد ذكرها طويلاً بعد ذلك - إذا قارناها مع مذبحة ديلاكروا أو مذبحة بروجل ، سنجد الأعمال الثلاثة تشترك فى شىء واحد ، هو حرارة الانفعال ، فالدافع كان واحداً لدى الفنانين الثلاثة . . كان ثورة الفنان . . قوله بصدق حقيقة هلعه وفزعه ، إزاء القتل الوحشى للأبرياء .

الجورنيكا ربما لازالت معاصرة فى أسلوبها ، وكل عمل من الآخرين ،

أصبح الآن يمت فى أسلوبـه وموضوعـه إلى الماضى ، إلا أن تأثرنا بـالثلاث يتساوى . . ولنا أن نبحث عن مدى ما كسبته البشرية من مثل هذه الأعمال التى يحددها صدق ثورة فنانين ضد منهج الوحشية والقسوة ، هذا بالإضافة إلى قيمة بنائها الفنى .

ونسأل أنفسنـا هل رد الفعل عند مشـاهدتها يتضـاءل الآن ، لأننا لسنـا بشاهدى عيـان لأحداثها ؟ . . ولسنا فى أتـون التجربة التى ألمت بكل من الفنانين الثـلاثة ؟ . . إن حرارة الصـدق كان لها أكبر الأثر فى أن تبقيهـا لنا حيـة . . فلقد كتـب فان جـوخ ذات مـرة ما يفيـد بأن هنـاك أعمالاً تملك عوامل ثباتها واستقرارها ، حتى أثناء الزلازل . .

وبهذا نجد الفن فى معناه الكبير ، يتجاوز كـونه لغة للتعبير ، أو وسيلة اتصال تربط بين المجـاميع البشرية ، ذلك لأنه يتجاوز زمـن الغرض الذى من أجلـه يبـدع . وهـو لكـونه نتيجـة انفعـال ، فهـو يضعك على حـدود الانفعال . والأفضل طالما أن الباحث يمارس الفن ويعيش تجربة الإبداع فى ظروف ليست سهلة . . الأفضل له ، إن تعـرض لقضية تمس مشكلة حرية الفنـــان ، ألا يغفل الحديث عن الأزمـــات النفسيـــة التى يحسهـــا مع وقع الأحداث فى حياته ، لأنها تضع بصماتها الواضحة على إبداعه الفنى . وعليه كذلك أن يواجـه قضية وجوده ، من خلال تحليلـه للمشاكل البسيطة التى تلم بـه ، بالضبط كما ينـاقشها من خـلال الـذخيرة الفكريـة التى يكتنزهـا عقلـه . وهذا أهم من طـرحهـا فقط كقضيـة فلسفية مجردة ، علماً بأن هـذا الجانب لا مفر من تناوله مع سياق الكلام .

فحقيقة الأمر ، أن القضـايا الصغيرة فى حياة الفنان ـ لفـرط حساسيته ـ تملى تأثيرها عليـه . بالضبط كـالقضايـا الموضوعية الكبيرة التـى يتحتم عليه الوقوف بجانبها . . يربطهـا بحتمية وجوده كفنان ، وكإنسان ، لأنها تضعه على حدود القلق والصراع ، من أجل غده ، وغد غيره ، من أجل غد قد لا يتحقق . وهنا يصبح مـوقفه أقرب إلى موقف الصـوفيين المسلمين فى القرن الثالث عشر . فمع إرهـاقه العصبى والحسى ، ولفرط ذكائه وحسـاسيته ، و إحساسـه المتضخم بـالمسؤولية ، قد يرى الفنـان من حـوله يتحـولون إلى أقـزام . حينئـذ فخطأ بسيط منه ، قـد يلقى بـه إلى السجن ، أو إلى فقـدان ثقته بنفسه ، وبمجتمعه ، وبقيمة الفن عامة .

والفنان ليس لـديه ، أو لدى أى شخص من أصحاب الموهبـة ، القدرة على وصف سبب لاختياره الطريق الصعب . إنـه يعرف أنه لن يجمع ثروة ، ولن يحقق نجاحـاً بالمعنى المتفق عليـه . فلماذا إذن يفعل ما يفعل ؟؟ . . . وهو يعـرف طبعاً ، أن من بين من حولـه من الفنانين ، كثيرين هـم أبعـد ما يكون عن الأصالة ، لكنهم لامعـون . ويعرف أيضاً ، أن بينهم متحذلقين ووصوليين ، يحجبـون الفنانين الحقيقيين . . ومنهـم أيضاً محترفو السيـاسة ، وسماسرة النفوذ . . ورغم هذا كله يستمر فى عمله ، تدفعه قوة أكبر منه .

وقد يندفع الكثير من الفنانين إلى الانتحـار لأنهم لم يحظوا بأى تقدير . وهناك حالات تدل على إغفال النـاس للمواهب . . حالات كثيرة حرم فيها أصحـاب الموهبـة الصادقـة ، من أى إشـادة ، حتى بعـد الوفـاة بسنـوات عـدة . . لكن الفنان ، بـوجه عـام ، يشعر بـالـرضا الشـامل ، لإحساسـه

«بالتناغم» حدسياً مع خفايا الطبيعة الدقيقة . ويعرف قيمة الاستغراق ، ولا شيء يعوضه عنه .

فبالنسبة له ، هو شعور قاتل خطير ، شعور أكبر من الفشل نفسه ، أن يأتى يوم يتوقف فيه مثل هذا الحب الصوفى للحياة ، أو تلك القدرة على الاستغراق ، والضياع مع المطلق . عندئذ لن يتبقى له شيء ، سوى ألم الوهم ، والإحساس المضنى بالسنين الضائعة .

ورجال الفن صنفان ، الأول : من يملك الدراية بالفكر الفنى دون أصالة الموهبة . وهذا النوع يمكنه أن يعمل مدرساً أو ملهماً ، لكنهم ليسوا من الخلاقين المبدعين . أما الفنانون الحقيقيون ، فيمكننا أن نطلق عليهم لقب المتسكعين على شاطىء المجهول . وهم يبدون دون زملائهم حنكة أو دراية ، لكنهم يملكون القدرة على تحرير أنفسهم من طريقة التفكير النمطية التى يتبعها زملاؤهم ، الذين قد يكونون أكثر ثقافة ودراسة ، إلا أنهم لا يحسنون التمعن فى معرفة الحقيقة ورؤيتها خالصة . وفى الأغلب نجد أولئك المستغرقين من أهل الفن هم المسؤولون عن التقدمات الكبرى فى هذا المجال . والتاريخ قاس ، لا يحفظ سوى إنتاج أولئك الذين يخلقون الأشياء التى تدوم . . يخلقونها رغم تعبهم وفقرهم وحزنهم .

دون شك تعنى المآثر العسكرية والقوة الاقتصادية الكثير بالنسبة للشعوب ، لكن ما يتحقق فى المجال الفنى هو الذى يخلده التاريخ فى المصاف الأول . فالفن يعطى المعنى الكبير للفظ « الحضارة » وهو معنى يترامى أبعد من الحدود المكانية والزمانية .

وليس من الضرورى أن يزدهر الفن مع الانجازات المادية . فالفنون كثيراً ما تزدهر فى بيئة لا يتوافر فيها الدعم المادى للفنون كاملاً ، بقدر ما تحيطها هذه البيئة بجو من الاحترام والتفهم ، والإيجابية البناءة .

ولقد كان هـذا الدعم والتشجيع ، يأتى عادة من رعـاية فئة من المثقفين من الطبقة المسيطرة ، المتحررين من أية إلتزامات أو ضغوط .

والسؤال المطروح الآن : هل فى الإمكان استنباط نظـام بديل ملائم بدلاً من رعـايـة تلك الفئـة من الناس ؟ فى ظـروف القـرن العشرين التى نـادت بالمساواة بين الناس ؟ حتى أصبحنا نفتقر إلى نخبة تملك أرستقراطية الفكر . والعالم كله فى الشرق أو الغرب يميل إلى تركيز القوة المالية ، إما فى الحكومة ، أو فى مؤسسات كبرى .

وعلينا فى الـوقت ذاتـه أن نعترف بفرديـة الفنان ، وأن نتقبلهـا . . وهذا شىء من الصعب تحقيقه . كذلك نعترف بغرابة علاقته ببقية الناس ، وعلى المجتمع أن يتقبل فجـوة لا بـد منهـا ، بين مستـوى ذوق الفنـان الـرفيع ، ومستـوى الـذوق العـادى . وأخيراً يجب على المجتمع كـذلك أن يـدرك الاحتياجـات الخاصة جداً بالـوسط الفنى ، وسد مثل هذه الاحتيـاجات . فمعظم الفنـانين لا يمكنهم أن يعيشـوا فقط على مـا يـدره عليهم إنتـاجهم الفنى . وهكـذا يقـدر لهم أن يجدوا موهبتهم تتقلص ، تضمـر ، تمسخهـا الضغوط الخارجية ، المتولدة عن تفـردهم وصراعاتهم . وفى هذه الحالة ، لا يكون الفنان ، وحده الخاسر ، بل المجتمع الذى ينتمى إليه .

وهكذا كى يستطيع الفن أن يؤدى دوره ، ويحتل مكانه ، نجده بحاجة

إلى مساندة . ولكن من الصعب تحقيق هذه المساندة بالصورة السليمة ، والمرضية ، خصوصاً مع تركيبة الفنان النفسية المعقدة .

إن الفنان ـ حسب نظرتى ـ ملتزم بمسؤولية سلامة فنه . . وإذا كان لا بد من الجمهور ، أو السلطات أن تدعمه ، وتسانده ـــ فخوفاً من إعطاء الفرصة لغير الصالح ، وغير المناسب ـــ عليه هو نفسه أن يعمل ما فى وسعه ليحمى الفن والآخرين من العبث والدجل الفنى . وعليه أيضاً أن يهتم بحماية الفن من الانحطاط والتردى فى الإسفاف . . لكن كيف يكون ذلك؟ . . وعلى ما أعتقد فإن كثيراً من الفنانين يصرون على موقف قاطع ، وهذا الموقف يتحدد فى أن على الفنان واجباً واحداً ، ألا وهو التزامه بما يمليه عليه ضميره الفنى ، وليس من شأنه أن يلقى بالاً إذا كان هناك من يفهم ويستوعب موضوع لوحاته أم لا .

غير أن الأمر يجب ألا يكون كذلك ، وذلك لمصلحة الفنان نفسه . فالفنان يقاسى انفراداً محزناً ، إذا لم يستطع عن طريق فنه أن يخاطب عدداً كبيراً من الناس ، يجعلهم يفهمونه ، ويحيطون بنوازع إبداعه بشكل مباشر . وليست قوة الفردية المميزة سوى إمكانية تتحقق من خلال التفاعل مع الظروف المحيطة الموجودة فى البيئة .

وإذا افترضنا أن نعتبر الفن وسيلة اتصال ـ غايته توصيل مشاعر الفنان وكوامن نفسه وآرائه للآخرين ـ فإن وظيفة الفن يجب بكل تأكيد ألا تقتصر على الدائرة الضيقة ، من زملاء المهنة ، إذ ليس لأجل هذه الدائرة يبدع الفنان، وليس منها يستمد أحاسيسه وإنسانيته وقدرته على التفاعل

الجماعى . وهنا أجدنى أتساءل وجلاً ، كيف للفن أن ينمو ويتطور إذا لم يكن لدى الفنانين التزاماً وحافزاً لتخطى تلك الدائرة المغلقة من الزملاء الذين نذروا أنفسهم للفن ؟ . .

وكيف يتحقق هذا ، فى وقت فقد فيه الفنانون الصفة التى تجعل منهم فدائيين ، يكرسون حياتهم لخدمة التجربة الشاملة ، للإنسان بصفة عامة . وحتى إن لم يكن لدينا ، أى قدر للحد من مخاوفنا ، ولا نستطيع أن نكتم يأسنا ، ونخفى حماقتنا ، وهزائمنا ، فعلينا نحن الفنانين أن نعمل لتعزيز قيمة انتصار الروح الإنسانية ، عبر مرحلة تاريخية قلقة ، ومعذبة ، نحن جزء منها .

هذه هى المعادلة الصعبة ، فالتزام الفنان الأول يجب أن يكون اتجاه سلامة فنه ، لكن من جهة أخرى يؤرقه الواقع الذى يعيش فيه ، ويعذبه تقصيره اتجاه فنه ، واتجاه مجتمعه .

تحديد المواقف

. . . لم يحدثنى أحـد ، عن ذلك الشجـن العميق ، فى مـوسيقى الظل والنور ، بأزقة القاهرة . ولم يحدثنى أحد عـن عذوبة « وشوشة» مياه النيل ، مختلطة بصياح الصبية .

كذلك لم يحدثنى أحـد ، عن كيف أحب مصر ؟ وأشعر بـالحيرة ، أمام أسئلة غبية و«عبيطة» ما رأيك ؟ . . وما موقفك ؟؟ . . . وما تفسيراتك لهذا ؟؟؟ . . . . وكلها تسـاؤلات تدور حول القضـايا التى تتكـرر كل يوم ، فى مجالات السيـاسة والفكـر والمجتمع . وينسى سـائلـوها أن كل فنـان يحدد مـوقفـه ، فى هـدوء وصمت ، ثم يمضى فى حيـاتـه ، وعملـه ، كإنسـان بسيط . وقـد يشعر بالأسـى والحيرة والحسرة إن وجد غيره يتحـول إلى إنسان مأجـور . . يصبح بـوقاً يصرخ ، بصـوت ليس صـوتـه . . فيه التشـويـه والحشرجة لافتقاده الصدق ، ولأنه لا ينتسب إلى الموقف السليم الذى يجب أن يتخذه الفنان أو الأديب .

وقلت ، ذات يوم ، لفنـان عراقى عصبى المزاج ، يظن أنه سيغـزو العالم حامـلاً راية ، لا يدرى لـونها : « ما رأيك فى أن تسابقنى حـافى القدمين فى شوارع بغداد ؟؟ . . . » تساءل بـدهشة : « حافى القدمين . . لماذا ؟ أظن

أنى لا أستطيع . . » أجبت : « أجبـــان أنـت ؟ أتحجم عن ذلـك الشىء البسيط ؟ . . إذن كيف سترسم صورة ؟ . . وكيف ستقود حركة فكرية؟؟» أجاب « إن الأمور لا تطرح بهذه البساطة . . . » . قلت بإصرار : « بلى هى بهذه الصورة ».

وحين يطل الضـوء ، مـن النـافـذة فى العيـون ، بـإيقـاع لا ينقطع . . يغمض المرء عينيه ، فيرى بقعـاً حمراء تشتعل أمامـه . . وينتابـه شعور بأن جفنيه سيلتصقان للأبد .

وتمر على الإنسان وهو يرسم عملاً ما شذرات ، ونثرات ، وأشياء صغيرة وكبيرة تفـاجئـه ، ثـم تمضى ، كلحظـات نـادرة لا تتكـرر ، تمضى ولا تعود . . .

يوم هادىء مشمس يمر سريعاً ، وآخر ملبد بالسحب والأحداث ، إناء فاطمى . . . وحربة أيوبية . . . وقناع من البطالسة . . . وسرير قوطى من القرن الخامس عشر ، ومنضدة من شمال إفـريقيا . . . رسم لبيكاسو . . . حفـر لرووه . . . أصـوات آلات التنبيه فى الطـريق ، صـوت المصعد يعلـو ويهبط . . . ويحس المرء بحقيقـة تهمس فى عقلـه ووجـدانه تقـول لـه : أن تكـون قـريباً مـن الأشياء والأصـوات بكـامل حـواسك ، يعنى قـربك من الحيـاة . وأن تبـدع فنـاً يضع الآخـرين على حـدود القلق معنـاه أنك تعيش حقيقتك ، وأن تعيش حقيقتك معنـاه ضياعـك مع نبض الحياة حـولك ، ضياعك مع جـوهر الحقيقة ذاتها . فى خطـوط متهافتة يرى الإنسـان المطر يصطدم بزجـاج النافذة ويسيل ، ويشم رائحة أزهار البسلـة المهجورة منذ

أيام . . . الأشياء تفرض وجودها على الإنسـان . . . تؤثر على أحاسيسه ، وعلى ما يضعه على الورق . . وهكذا يشد الإنسان ـ أقصد الفنان ـ لشىء ، ثم يبحث عن المفـردات للتعبير عنـه . . . يبحث عن الـوضوح فى شتـات الظلمة ، وعن الوعى فى اللاوعى . . . هذه هى حياته ، وهذا هو فنه : أن يجمع النقيضين : تلتقى فى وجـدانه ضخامـة جذع الشجـرة ، برقـة جناح الفراشة . ويحتوى عقله براءة الطفل الوليد مع حكمة الرجل العجوز .

أشكـال الفن المختلفـة بين دفتى الكتب والمجـلات ، ورائحـة أزهـار البسلة ، ووثبـة قط الجيران من النافذة ، وصراع الظلمة والنـور مع ضربات البيانو فى سوناتة لبرامز .

كل ذلك يجسد إحسـاسى بأشكال الفن ، وبقايـا الحضارات . . . إنها ومضات الحياة ، تفرض وتحدد توتر لحظة . . يعيشها الفنان بكل ما يحتويه لفظ معايشة من معنى ومن أبعـاد . وعلى منضدة توجد كتب يحيى حقى ، وعلى كل واحد منها إهداء يحمل مودة وذكـرى لحظات عشناها سوياً . . . وبجانبها توجد رسوم فنان من الجيل الذى بعدى هو عصمت داوستاشى . وأقف أمام هـذين النموذجين فى حياتنـا الثقافية والفنيـة . . . فيبرز أمامى يحيى حقى كفنان كبير ، يشـدنى إلى آفاق أدباء عالميين ، فى عمق نظـرته ، وارتباطه بجوهر الحياة . . . ومصر .

ثم أنتقل إلى عصمت داوستاشى ـ فنان آخر أصيل . . لكن لم يصل فنه بعد ، إلا إلى عدد محدود جـداً من زملائه . . . ومثله فى ذلك كمثل كثيرين من أبناء جيله ، فنانين وأدباء ، ملكوا الموهبة . . . ثم وجدوا أنفسهم وسط

بيئة يجهض فيها كل شيء . . فسيطر عليهم ذهول ، وهم يستقبلون أعاصير وعواصف تأتى على كل نبت وليد .

ويتساءل المرء ، ما طبيعة هذه الظروف التى تقتلع كل شيء ؟؟ . . .

هل سقطت كل المقاييس ؟

هل اختلطت الحقيقة بالزيف ؟

هل أصبحت الواقعية هى الانتهازية ؟

هل يتهم كل من يصر على التمسك بالقيم بالإغراق فى المثالية وبأن لا حاجة إلى الحياة به ؟

وإزاء هذا يشعر الفنان الذى يعيش الصدق ، ولا يملك التخلى عنه . . . يشعر بالغربة . وتزداد الغربة قسوة ، عندما يحس بمعاول التخريب تدك كل ما يتصل بالحقيقة ، فى كل مجالات الحياة . فخلال سنوات طويلة ، كانت تطلع علينا أبواق الإعلام بخطوطها العريضة عن قضايا مفتعلة مستهلكة . . . وترتفع رايات وشعارات . .

وحتى هذه الرايات حينما اهتزت فى أيدى الذين رفعوها وساروا بها ، سرعان ما ألقوا بها ورفعوا رايات أخرى .

وحين كانت شعارات الاشتراكية مرفوعة ، وروسيا تستقبل حكامنا بالتكريم والترحاب . . كان الشيوعيون يعيشون فى السجون حيث يتعرضون للمهانة ، ولكل ما يهدر كرامة الإنسان . . . وبعد حين يخرج بعضهم من سجنه ليسير ثانية ، تحت نفس الراية التى لطخت بدماء رفاقه . . . يبارك ما صنعه ويصنعه جلادوه .

ثم كانت الطامة ، حين تحول أفراد من الرواد الأوائل الذين ألهبوا خيال هذا الجيل فى صباه وشبابه بدوى أصواتهم ، تحولوا إلى أصوات جشة ليس لها صدى ، تتحدث بلغة ليست بلغة عمالقة ولا لغة رواد . . . وهكذا وجدنا كثيرين حولنا ، لا أكثر من أصنام هشة تتساقط وتتحطم ، الواحد تلو الآخر .

كانت هذه الأسباب كلها ، وراء الفاجعة التى دهمت جيل الفنانين والأدباء من أمثال عصمت داوستاشى وغيره ، فى بدء تكوينه . وكان عليهم أن يفاضلوا بين اختبارات غريبة وقاسية على تكوينهم الهش ، وعلى طبيعتهم كفنانين وأدباء .

كان عليهم :

أن يعيشوا حياة يجترون فيها حقدهم وغضبهم .

أن يتحولوا إلى قيم سلبية .

أن يتحولوا إلى طاقة مدمرة .

أن يخدموا أى سيد يأتيهم فى أية صورة من الصور .

أن ينضموا إلى طوابير الانتهازية ، التى تتاجر فى حقول الفكر المختلفة ، تحت اسم « الأيديولوجيات » .

ويتقدم عصمت داوستاشى . . لنرى فيه مثالاً لهذه المعاناة القاسية التى تدمر وتمزق . . . فهو يرفض فى أعماقه أن يخدع أو يتحول إلى قيمة ممسوخة .

نجده يواجه الجيل الذى قبله ، كبطل يواجه أباه الذى تركه لقسوة القدر والإهمال فى ملحمة إغريقية . . نجد عصمت يواجه من الجيل الذى قبله ، ومن جيله ، كل من تربى على الزيف والخديعة والاستسلام . . وإذ به يقف كفارس خرافى يقاتل بذراعين مقطوعتين .

فهو من جيل تربى فى جهالة وفوضى متعمدة ، دون مقاييس . . حتى وصل الأمر أن وجدت المسببات لكل تخريب لآدمية الفرد ، وكرامة الإنسان . فقد كانت أبواق الإعلام تدعى أنه طالما نحن فى خطوطنا العريضة ضد الإمبريالية الدولية ، وما دامت روسيا الأم تباركنا ، إذن فنحن نسير تحت راية الاشتراكية . . لكن ماهى هذه الاشتراكية ؟ ومن هم الذين يسيرون ؟؟ وهل نحن نسير حقاً ؟ فهذا أمر لا يهم .

إنه جيل رأى سكرتير عام حزب يسارى وغيره يمتهنون ويقتل فيهم كل معنى للكرامة ، وبعد ذلك يوضعون فى المناصب ، بعد أن نالوا الرضا ، لكى يضطلعوا بمسؤولية تزييف الحقائق والمقاييس لصالح استتباب نظام الحكم .

إذن فى هذه الحالة ما وضع القلة التى تشعر بالحصار وتدرك فى نفس الوقت أن فى استطاعتها فعل شىء ؟؟ . . ومن حقنا أن نتساءل ! كيف يكون فن ؟؟ وكيف تكون حضارة ؟؟ . . وكل نتاج الأحقاب الطويلة الماضية لازال موجوداً ، بل لا زال يانعاً . . ما الذى سنحصده ، وكثيرون من الذين مازالت لهم اليد الأولى فى حقول الثقافة والفن ، ما زال شاغلهم الأكبر هو الرقص على الحبل ، والبحث عن المكاسب ، على حساب

القيم . إنها مرارة ستطول ، وتمزق قد نجد لـه تفسيراً في تحليلنا لموضوع حرية الفنان .

أصبح يحيى حقى الآن جزءاً من تراثنا القومى ، وليس لى أن أتحدث عنه ، أما داوستاشى فمن واجبى أن أقدمه كنموذج لظاهرة أحسها ، تؤكد ما أقوله .

إنـه لا يتهم أحداً ، بقـدر ما تحمل أعماله وثيقة الاتهام ، إنـه يحترق ، وسأحلل احتراقه كنموذج للأصلاء من جيله .

وصعب علينـا عنـد تحليل أعمال داوستـاشى أن نفصل تلك الـرمـوز والأشكال الغريبة التى يحققها، عن الفكـرة العامة التى تملك تفكيره كلية، وتدفعه لتحقيقها بتلك الكيفية .

كذلك لا يمكننـا فصل أدائه عن المفردات الفنيـة المستقرة فى ضميره ، فهذه المفـردات فى استخدامهـا بتلك الكيفية تصبـح وسيلة وغايـة فى نفس الوقـت . وبطريقة إيجابيـة تصبح نـوعاً من الـرياضة الصـوفية التـى تؤدى بالفنان إلى متعـة التجربة وعذاباتها فى حد ذاتها . هـذا هو الذى يحدث مع داوستاشى ، فثورته النفسية تؤدى به إلى مفردات فنية معينة ، وتلك بدورها تؤدى إلى إدراكـه الحسى لكل أبعـاد الحياة . . إن أعماله تعبر عـن رغبته فى تحرير عقله من القيود . . وتجعل من تجربته الفنية فى حد ذاتها ، قصيدة من المتعة والعذاب فى آن واحد . إنها صراع انطلاقتـه الحرة ، ضد قيود وأغلال النفس البشرية .

وهنا نجـد أن القوانين الفنيـة تصبح لا قيمة لها فى بنـاء العمل الفنى ،

فاستجابته الصريحة والنقية للأصوات التى تعتلج وتطن فى أعماقه ، تطغى على الجانب الموضوعى ، الذى لم يعد يهمه ، وعلى الصياغة الفنية السليمة التى لم يتعلمها من أساتذته .

هذه الاستجابة التى تتطلب احتراقاً نفسياً كاملاً ، لا تتاح إلا لقلة من الفنانين .

ونحن نلاحظ فى كل الفنون عامة ، أن مثل هذه الأعمال التى تنبع عن احتياج باطنى - ذاتى ، ونفسانى — تملك الكثير من الحقيقة ، نقصد جوهر الحقيقة المطلقة وشموليتها . فنزوع الفنان للتعبير عن الرغبات التى لايعيها عقله ، ويود تحقيقها بحدسه دون تفكير ، تقربه من أصالة التجربة ومن وحدة انصهاره مع الكون .

. . . إنه نوع من الاستنباط الداخلى : ففى لحظة ما ، يرغب الفنان فى أن يحقق ذاته ، يجمع ألواناً متنافرة ، ومساحات متناقضة . . وفى أخرى قد يحققها فى خطوط تنزلق بجانب بعضها ، وكأنها تبحث عن مستقر لها . مثل هذه المحاولات قد تكون بالنسبة للقوانين المصطلح عليها فى مجال مناقشة العمل الفنى ، نوعاً من الارهاصات أو cacophonous .

وإننا نحكم على أعمال داوستاشى بالعدم ، لو حاولنا تطبيق مثل هذه القوانين عليها . فداوستاشى ينحو لمثل هذه الاستخدامات الغريبة للشكل والرمز ، لا عجزاً عن بناء صورة بالمفهوم المصطلح عليه ، بل تابعاً نداء ما . . صوت باطنى ، هذا الصوت هو الذى يقرر ، وهو الذى يفرض ، وهو الذى يحدد بناء صورته .

وهكـذا نجد داوستـاشى ، وكل من يملك الأصـالة من جيلـه ، يحترق كظاهرة طبيعية . ومن جذوة مشتعلة فى أعماقهم ، نجدهم يوقدون مشاعل يضعونها على جـانبى طريق وعر قاس ، ليهتـدى بها من سيأتى بعدهم . . ففى ظروفنا التى نمر بها ، يكون من الأفضل أن نصلى من أجلهم ، لأننا لا نستطيع أن نفعل شيئاً مـا دامت وسائل الاتصـال الجماهيرى لازالت تفرض الكثيـر مـن القيـم المستهلكـة المهترئة التى لا تصلح لشىء . . وتعطى لها الصدارة .

إن احتراق داوستاشى الباطنى ، هو نوع من اللهب المقدس ، يؤثر على أعماقه ، وعلى واقعه ، وعلى لحظته ، بل على وجوده كلية . إنه لهب لا يدع مجالاً لرؤية موضوعية ، أو حتى لفهم الذات .

أما يحيى حقى ـ وهو كنموذج سليم من جيلـه ـ فاحتراقه ناضج هادىء . . إنـه احتراق تحت الـرمـاد ، احتراق يـدفىء وينضـج كمـوقـد جـداتنـا المتحفظات فى الثـلاثينيـات . . احتراق يساعـده على الاستمتـاع بـدفء الحياة ، وعلى تمييز الموقف الذى يتحتم عليه أن يتخذه دون الإضرار بنفسه أو بالآخرين . . لكن هل هذا يكفى ؟؟ . .

وحين يعانى فنـان كداوستاشى من انعدام الاتـزان أو نقصه نجد أن سر معاناة يحيى حقى تنبع من الإسراف فى الاتزان أو فى الالتزام بالاتزان .

إن يحيى حقى لا يعـرف داوستاشى ، ولا يعرف داوستـاشى يحيى حقى . . لكن كان فى الإمكان أن يكون عصمت داوستاشى ، يحيى حقى آخر لو ولد فى زمنـه وعاش فى ظروفـه . وكان فى الإمكان لـو مر يحيى حقى بنفـس

ظروف عصمت دواستاشى أن يحترق كما احترق عصمت . . إنهما يتشابهان فى الكثير : فى حبهما لمصر ، وحتى فى تكوينهما .

أما جيلنا فهو يواجه تمزقاً خاصاً به ، تمزقاً يبعده عن الجيل الذى قبله ، كما يبعده أيضاً عن الجيل الذى بعده ، اللهم إلا قلة هنا وهناك ، ويقف يحيى حقى وعصمت دواستاشى كمثالين نادرين لها .

وفى الطفولة كانت الحياة فى قاهرة الثلاثينيات تمضى هادئة ، ناعسة ككركرة المياه فى آنية «الشيشة» البللورية البراقة . . وكانعكاس عجلات عربات «الحنطور على طرقات القاهرة المغسولة . . وكنسائم ليالى الصيف مثقلة برائحة أشجار الكافور والجوافة عبر منازل الجيران . فى ذلك الحين كان يحيى حقى يعمل بالسلك الدبلوماسى فى أوروبا ، ويرشف من مناهل ثقافة عصر من أزهى عصور أوروبا وأكثرها حيوية . فى ذلك الوقت لم يكن عصمت قد ولد بعد .

وأول ما سمعت عن يحيى حقى ، كان فى الخمسينيات ، وكانت مجموعتنا قد اتخذت موقف الشك والريبة من الأوضاع فى ذلك الوقت . . قرر معظمهم الهجرة . . لكن اكتشافنا لقصة البوسطجى ليحيى كان حدثاً . .

من كان يحيى حقى فى ذلك الوقت ؟؟ كان رجلاً قد اكتملت رجولته يعمل فى السلك الدبلوماسى ويشق طريقه جاهداً فى مجال الأدب . . وكان أملنا فى القصة . . أملنا فى أن يكون لنا كاتب عالمى كبير . . لكنه لم يمهل، ولم يكن فى مقدوره أن يمهل هو نفسه .

وكحيوان شم رائحة النار تلتهم الغابة ، فتركها ومضى بحثاً عن ملاذ ، هاجر الكثيرون فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات إلى أوروبا ، رغم إيمانهم بالاشتراكية . . ذعروا من زحف الانتهازية . . كانوا فئة فى استطاعتها أن تقرأ الكتاب فى نفس اللحظة التى تقرأه فيه باريس أو لندن أو روما . . وبنفس لغته . . كانت فئة هى التاج الشرعى لقاهرة الثلاثينيات . . وكانت هذه الفئة على استعداد لكى تقتسم آخر لقمة عيش لديها مع الآخرين ، فقط ألا تهان انسانيتها وآدميتها .

ووقف الذين تخلفوا يتطلعون إلى واجهات المكتبات عندنا تعرض كتباً وتراجم سيئة وارتجالية لا حصر لها ، بينما كان حصولنا على نشرة أو جريدة فنية متخصصة من أشق الأمور . لأنه باسم الاشتراكية شوه كل شىء ، وحطم كل شىء ، وحوصر كل إنسان رفض مثل هذه الفوضى الفكرية والاجتماعية ، ورفض تدعيم النظام .

ورغم أنه لم يكن قد مضت فترة طويلة على الوقت الذى اعتبرت فيه حيازة ترجمة رواية مثل الأم لمكسيم جوركى جريمة ، يعاقب عليها الإنسان بالسجن لمدة خمس سنوات ، ويدمغ سياسياً ، ويسجل فى القوائم السوداء . لم نلبث أن وجدنا واجهات المكتبات مغطاة بمثل هذه التراجم السيئة لجوركى وغيره ، وهذا أمر أثار فينا السخرية والابتسام . . فكنا نحس بتزييف السلطة للأمور . . فحتى الذين تعاملوا مع النظام ، لم يأمنوا من حين لآخر السجن والتشرد والارهاب .

وكإعصار لا يبقى على شىء مضت تلك الحقبة والمثقفون سجناء داخل نفوسهم ، وها أنا ذا الآن أشعر بعينى يحيى حقى الضيقتين اللتين تعكسان

القلق وكأنهما تقولان « يا ولدى خبىء نفسك أكثر من هذا . . . » وتطالعنى نظرات داوستاشى بقلقها الدائم لتقول شيئاً آخر : «نحن نطلب منك ومن جيلك المزيد . . » وأتذكرها هى وكلماتها لى بمرسمى قبيل رحيلها ، آخر الخمسينيات ، إلى باريس ، مع الراحلين : «كفاكم أنكم تنقشون على الماء . . لا أحد يشعر بكم ، لن تفعلوا شيئاً ، خذ المركب إلى باريس ، حيث تجد سماء وحرية وأصدقاء ، ستظل هنا كآخر الأوتريسك فى روما القديمة . . ولكنك هناك ستكون فى أمان . وستجد - وهذا هو المهم - الذين ينظرون ويفهمون ويقدرون ما تفعل . . لقد مات الإحساس حولك » . . ولكنى بقيت . . . وسأبقى . . .

ويكاد هذا الموقف يقترب من موقف مالبرتى ، خصوصاً سطوره الأخيرة من روايته «الجلد» وهو يتحدث إلى الضابط الأمريكى الذى كان على وشك الرجوع إلى أمريكا :

إذ قال له جيمى : « لقد تعبت من الحياة وسط الموتى . . إنى سعيد بعودتى للوطن ، إلى أمريكا حيث أحاط بأحياء . . لماذا لا تأتى إلى أمريكا مثلى ؟ . . إنك رجل حى وأمريكا بلد الترف والغنى » . .

فرد عليه مالبرتى : « إنى أعلم أن أمريكا بلد الترف والغنى ، يا جيمى ، لكن لن أذهب ــ يجب أن أبقى هنا ، فلست بالجبان . ومع ذلك فحتى البؤس والجوع والخوف والأمل كلها أشياء رائعة ــ بل أروع من الغنى . . وأروع من الرفاهية » .

فيقول جيمى : « أوروبا كومة زبالة عفنة . . تعال معنا . . أمريكا بلد حر » . .

لكن مـالبرتى يجيب : « لا أستطيع أن أهجـر مـوتـاى، جيمى إنكم تأخـذون معكم موتـاكم إلى أمريكـا ، وفى كل يوم تبحـر سفن إلى أمريكـا مثقلـة بمـوتى . . مـوتى أغنيـاء وسعـداء ، وأحـرار . . لكن مـوتـاى لا يستطيعون دفع أجرهم إلى أمـريكا . . إنهم فقراء جداً . إنهم لن يعـرفوا أبداً معنى الغنى والسعـادة والحرية . لقـد عاشـوا بصورة مستمـرة فى عبوديـة ، ودائماً هم ضحايا للجوع والخوف ، حتى على الـرغم من أنهم موتى . . إنه قدرهم يـا جيمى . . جيمى ، إن أدركت أن المسيح كـان يرقد بجـوارهم ، بجوار تلك الجثث العفنة . . هل كنت تتركه ؟؟» .

فيقـاطعـه جيمى : «أتـود استـدراجـى إلى أن المسيح قـد خسر الحرب كذلك؟؟» .

فيجيب مـالبرتى بصـوت خفيض : « إن من العـار أن تكسب حـرباً . . . » .

الإنفعـال بالحـياة



١

قد تنفعل . . غاضباً . . فرحاً . . أو حزيناً . . لاتجد أمامك شيئاً سوى أن تلقى ببقعة سوداءعلى ورقة بيضاء . . تحس بها كأنها تهيم باحثة لها عن مستقر مع الضياع فى الورقة البيضاء . . وبسرعة تجد نفسك تحيطها بأربعة أضلاع، تصنع حولها سياجاً مربعاً أو مستطيلاً . وقد يحدث أن ترى هذه البقعة مستقرة إن صادف مكانها نقطة تلاقى المحورين، تراها تشع ، أو يتكثف فيها كل الفراغ الذى يحيطها ، أو تتوالد منها اشتقاقات وهمية ، دائرية أو مربعة تبتعد إلى الإطار الخارجى ، أو إلى أبعد من الإطار .

أما إن وجدت هذه النقطةفى الجزء العلوى ، فهى تتحدى ذلك الثقل الوهمى الذى يشدنا إلى أسفل الفراغ ، أو إلى أسفل الورقة . . وإن حدث وكان وجودها أسفل اللوحة، فأنت تخشى عليها السقوط . ومع كل ففى الحالتين تراها قلقة، تتجاذبها زوايا أضلاع الإطار . إنه قلق دون صراع . . وهل يكتمل صراع بقعة سوداء مع فراغ قد يضيعها أو يخنقها ، أو يخرسها؟ . . لكن ، إن فرض وألقيت بنقطة ثانية، فهنا يبدأ الصراع . . صراع بين بقعتين ، أو بين طرفين للوصول إلى نوع من اتزان فى الفراغ . . ومن هنا يبدأ

عمل الفنـان : إن عليه أن ينمى هـذا الصراع ، وينسج منه اشتقـاقات لا آخر لها من شد وجذب ، لا ينتهيان . . ويبدو عمله كرحلة ذهاب وإياب أزلية لخطوط ودرجات بقع الألوان . . إنه تعبير مطلق عن أهم مظهر للحياة ألا وهو الصراع .

٢

وفى اللحظـة التى يشعـر فيها الفنـان بتناقـض ما فى حياته . . انفعـاله وصراعه مع نفسـه . هذا التناقض طـرفه الأول الإنسان البـدائى الكامن فى داخله ، والذى يتحرق شوقاً للانفعال ، مندفعاً لتحقيق رغباته والدفاع عن نفسه . . والطرف الثانى يتمثل فى الإنسان المتحضر المتمدين ، تقيده أنظمة ومقاييس صـاغها العقل نتيجـة لتجارب طـويلة ضـد الطبيعة وضـد القوة الهابطة فى المجتمعات . . ومع هذا التناقـض يولد احتياج اضطرارى لإيجاد توافق . فـالإنسان ببسـاطة لا يعيش محققـاً فقط احتياجـاته ـــ التى تتخذ باستمرار صوراً معقدة ومتطورة رغم ثبات جوهرها ـ بل يفرض قلقه عليه أن يبحث عن تبرير لانفعاله العاطفـى فى مواجهته لتلك الاحتياجات ، وذلك كى يحقق لصراعه الطـويل معنى ، وحتى لايطغى تكوينه البيولـوجى الذى يصرخ باحتياجاته ككـائن حى ، فيعوق كل ما يسمح بتكوين أسس تدفع تقدمه المطرد ككائن سام يتطور باستمرار .

ولم يكن لتلك المشكلة أو ذلك التناقض وجود ـ أو بالأحرى لم يكن يعيها الإنسان ـ ففى البـدء كان يشغله أمر صراعه المبـاشر مع الطبيعة ، أو كانت الطبيعـة سخية ومتعـاطفـة ، وفيما بعد كـان يلقى على الأحـداث وعلى كل الظواهر مبررات ميتافيزيقيـة دون تفكير . . أى أنه كان دون وعى بمشاكله

يعيش عيشة ميسرة وطبيعية . . لكن الآن وقد حدث ذلك التطور العلمى السريع والمفاجىء ، وفرضت الحياة حتمية التوافق ، لم يعد أمام الفنان مفر من أن يطوى هذا الصراع فى أعماقه ويظل مفتعلاً به من دون الناس .

وكنتيجة لهذا الموقف الذى فرضه الفنان على نفسه ولد تياران مهمان فى الفن : الأول فن يبالغ فى تأكيد الطبيعة كنظام ومجموعة قوانين، يتمسك بها الفنان ليتجنب الضياع . . والثانى رد فعل ضد الطبيعة ، لهدم تلك القوانين التى تشد الإنسان إليها وتكبله . وذلك للتخلص من الخوف على وجوده الذى أصبح مهدداً بالضياع .

٣

وإنه لموقف صوفى : أن تنفعل مبصراً معشوقتك فى الطريق ، فتتجمد فى مكانك ، لاتستطيع حركة ، وتجد نفسك تتأرجح بين الرغبة فى الإفصاح عما فى نفسك وبين كتمانه . . فأنت تخشى أن تبوح بما تحمل بين طياتك ، كما أنك لا تقوى على الكتمان . . وهذه «الحالة» لا حل لها عند الصوفيين إلا بفناء العاشق بالمعشوق .

وكثيراً ما يجد الفنان نفسه فى وضع كهذا خلال مراحل تاريخية مختلفة وخاصة حين لا يكون المجتمع ممهداً كى ينصت إلى كلمته . . أو حينما تكون الظروف غير مواتية نتيجة وجود وضع سياسى معين لا يؤمن به الفنان . وهنا يواجه الفنان نوعاً جديداً من الصراع . ويظل هناك فى أعماقه سؤال كبير عن جدوى ما يمكن أن يقوم به من تضحية . . ويظل التردد قائماً بين مواجهة المجتمع ـ الذى يعيش فيه ـ برأيه ، أو كتمان هذا الرأى .

وقد تكون نتيجة اتخاذ الموقف الأول استباحة حريته أو دمائه بلا جدوى ، وتحسب عليه حياته ضائعة ، دون أن يحقق ذلك الموقف المأساوى الذى يصبو إليه كل من الفنان والصوفى ، وهو المصير الذى يصبو إليه الكثيرون من الشهداء ، سواء فى ذلك ، الشهداء فى الدين ، أو فى العلم ، أو فى الفن ، من الذين استبيحت دماؤهم بجهرهم بما يعتقدون ، ولم يكن الوقت فى صالحهم ، كى يقولون كلمتهم .

والفنان يواجه فى هذه الحالة تمزقاً داخلياً بين ما يكتمه ، وبين ما يبوح به ، كذا العشق الصوفى الذى يتحقق من فناء العاشق بالمعشوق . . حين يتذبذب ما بين تصريح وكتمان .

وكثيراً ما ينهى الفنان تلك الحالة من العذاب فيصرح بما فى أعماقه ، بهدف أن تتخذ النفس التى مارست تأرجحها ما بين ايجابيتها وسلبيتها وقفة تكون هى الرمز . . فيذهب إلى السجن أو إلى الموت . . وعلى هذا الطريق ذهب المسيح وسقراط والحسين والحلاج وجاليليو وسافو نارولا وغيرهم . وبالمقابل فإنه قد يستمر فى تمزقه وفى عمله وعذابه كنوع من ممارسة الانتحار . ويعبر بإبداعه عن تذبذبه أو تأرجحه . . لكن مع الخلق الفنى ، وفى نطاق ما يبدع يتجسد عذابه فى نسيج عمله الفنى صراعاً متكاملاً دون وجود زمنى ، وإن كان له زمان وجودى . . فهو زمان يتحقق فى حركة صراع النقيضين . . مد وجزر يتتابعان . . تجمد ينتهى بذوبان . . وذوبان مصيره للتجمد .

وهكذا يتحقق مع الفن شىء ، ويتأكد أن الإنسان لا يملك المقدرة على الإفصاح بنيته إفصاحاً كاملاً إلا عندما تتحول تلك النية إلى فعل . .

ويصبح الفن هو الطريق الوحيد لإخراج هذا الصراع القوى الذى يصح به الشىء ونقيضه . . فالنية إن كانت دون فعل تتبدد . . وهكذا يبقى الفعل على النية . . وهكذا يصير الفعل والنية شيئاً واحداً ، ويظل الفنان هكذا يتأرجح بين طرفى مسيرة من النية إلى الفعل ، يقطعها دوماً من أجل الوصول إلى خلاص يضع حداً لتأرجحه هذا . . وهيهات . . فالغاية هى مطابقة الفعل للنية عن « قصد » ، وإنه لموقف صوفى تتجدد دوماً إيجابيته ، ويتجاوز سلبية الصوفية إلى ثورية الرومانتيكية .

٤

وقد يمر الفنان بحالة اضطرارية من التوقف والجمود كحالته أثناء المرض الجسمانى ، ولكنه حتى فى هذه الحالة يبدو كأنه يتهيأ لمخاض يفصل مرحلتين من العمل والحركة . إنه نهاية لإجهاد ولإنفعال ، وتمهيد لإجهاد وإنفعال جديدين . ومع المرض يثور من جديد السؤال الدائب : من أين نبدأ الصراع فى المستقبل الذى ندخل فيه ؟ . . وفى كل مرة يجد المرء نفسه يردد : فليتجدد كل شىء . . الحياة والصراع والعلاقات الإنسانية وكل ما حولنا ، ولننس الماضى بما فيه من أخطاء ومتاعب .

ويشعر الفنان مع هذا البعث الجديد أنه يريد أن يهاجر إلى مشارف عالم جديد ، طرق لم يطرقها من قبل . . إنها رغبة تتجاوز الواقع المؤلم الذى يمتلىء بالضعف ، يمتلىء بالأخطاء . . وإحساس قوى لإعادة بناء الذات وتأسيسها ، على أن يبقى له رصيد متواضع من احترام الذات ، وزاد ثقافى ، وقدرة متبقية على الصراع . . وتتمخض كل تجربة يمر بها الفنان ، عادة ، عن عشرات من الصور الجديدة ، وبقايا ذكريات وسطور تسجل تجربته وتعمقها .

كل ذلك أتذكره حين يقعدنى المرض . . كشىء يعوق حيويتى وقدرتى على الإنفعال ، لكن تلح الرغبة كى أطرح كل شىء وأبدأ من جديد .

وإذا تصورت نفسك على فراش المرض ، تسترجع ذكريات مضت ، لم تعد أكثر من أوهام غير مقنعة . . وكأنك تحاول أن تعلقها لتملأ بها جدران الحجرة التى تحيطك ، كمحاولات يائسة ، وربما لا ينتهى الأمر عند ذلك ، فقد تضع بين كل صورة وصورة مرآة تعكس وجهك ، وبالكيفية التى ترتضيها ، وهكذا تسجن نفسك بذكرياتك ، فلا تجد منطلقاً لخيال . ومن زاوية أخرى ، يمكن القول بأنه مع استسلامك للمرض تبدأ تفكر فى كل شىء وفى أى شىء . . ترى الطريقة التى كنت تنظر بها إلى الأشياء ، وتفكر بها ، خاطئة غير مقنعة . . وتكتشف أخطاء اقترفتها كلها غباء ، أو قسوة . . . وتجد نفسك خجلاً تتصبب عرقاً ، فلم يكن هذا ما تعنيه أو ترومه ، ولم يكن هذا ما حلمت بتحقيقه .

هنا يبدأ الإغراء ثانية بالتغيير . . والإنسان حينما يصارع من أجل قيم جديدة ، لا خوف عليه ، فصراعه يبنيه . . لكن أن تكشف تلك القيم عن حقيقة غير مقنعة فهنا تكمن الخطورة ، خوفاً من حدوث إنهيار يفقد الفنان إيمانه بكل القيم عامة .

وقد أدرك جوركى خطورة موقف الفنان حين يفقد إيمانه بقيم ما ، فى أسطر لا أدرى أين كانت . قال : « إننا يجب أن نعد أنفسنا لمثل هذه المواقف بالضبط ، كما تضع الأم فى حسبانها دائماً أن ابنها قد يؤذيها بتركها محطماً عالمها ، قبل أن تصبح حقيقة فخورة به » .

أى أننا يجب أن نضع فى حسابنا مثل هذه النتيجة . وهى أن نرى صرح قيمنا ينهار أمامنا مع آمالنا .

وخوفاً من مثل هذه النتيجة ومن ظروف قاسية ، غالباً ما يتخذ الفنان موقفاً شرساً وعنيفاً ، ضد من حوله ، يتخذه خوفاً على ذاته ، هذا الموقف الشرس قد يتسبب فى عواقب تضر بالفنان . وإن وقعت هذه العواقب فلا مفر، فإما أن يترك كل شىء ويبدأ من جديد دون أية رغبة فى الإبقاء على أى شىء ، أو الشعور بالحسرة على شىء . هذا إن أردنا الحياة. وأردنا أن يبقى الإغراء ، وأن تظل الرغبة فى الصراع قوية متجددة .

٥

قد تحس بالملالة . . وتشعر بأن كل شىء يجب أن يتجدد . . كما تفقد الحس بالأشكال والكلمات ، وكأن تكرارها قد أفقدها معناها . تصبح اللقاءات مع الناس عبثاً «كالغوص» فى الماء مرغماً ، تضطر إلى أن تغلق أنفك وعينيك وفمك ، وتستجمع شجاعتك وتغوص . . وحين تطفو ثانية فوق السطح ، تملأ رئتيك بالهواء ، وتحمد الله على الخلاص .

وهكذا تشعر بالملالة والوهن ، فتتوقف ، وكأنك تريد أن تغتصب من الحياة عمراً جديداً وحباً جديداً . . والفنان فى سن الأربعين مزيج غريب يشعر لأول مرة بسنوات حياته تمضى . . تلهث عابرة إياه ، واحدة خلف الأخرى . . يخشى عليها فيجمد نفسه ، بعيداً عن أية مخاطرة ، ينفى روحه داخل حدود ذاته ، ويصبح غريباً مع نفسه، غريباً فى مدينته ، غريباً فى ليله مع رفاقه .

وإن غفا بجانب نيران لا زالت تشتعل ، تسرب الرفاق واحداً بعد الآخر، بعد أن مدوا على ساقيه غطاء . . ومع خمود بقايا النيران فى الرماد ، تمس جسده قشعريرة ، فيستيقظ ليلقم النيران المحتضرة قطعة جديدة من الخشب . . ويتساءل لماذا تركوه ؟ . . لم يبق له فى وحدته إلا الليل . . وحفنة من الدفء مع قطعة خشب جديدة . . ويحلم الفنان بآماله مذعوراً كذعر أرنب باغتته فجأة أضواء عربة مسرعة فى ليل الطريق .

فى سن الأربعين . . وفى منفاه الاضطرارى داخل حدود ذاته ـ كما قلنا ـ تستيقظ مع أحلام الفنان كل انتصارات فرسان « والتر سكوت » الموفقة ، وهى شىء مخالف كلية لخبث ومبادرات الشاطر حسن ، الذى ينقض على صهوة جواده المجنح ، خاطفاً ست الحسن من وسط وصيفاتها ، والمدينة كلها مشدوهة تنظر إلى ملابسه الحريرية وجواهره البراقة . . وذلك شىء يخالف كذلك كلية سيكولوجية شهريار المعقدة ، التى فرضت على شهر زاد أسلوب التشويق والآثار مخافة أن يمل فيضع حداً لحياة شهر زاد .

إنه موقف يشبه عودة بطل القرون الوسطى ، مثخناً بالجراح ، ينزف ليسقط عن جواده فى الأحراش خارج مدينته ، وفجأة تكتشفه الحبيبة الموعودة ـ ودون أن تدرى حقيقته ـ تخبئه . . تضمد جراحه ليقدر ثانية على حمل السلاح ، فتقوده فى سراديب القصر الخفية ليفاجىء أعداءه وينتزع حقوقه وينقذ وطنه .

هذا بالضبط ما يحتاجه الفنان فى سن الأربعين ، فرحلة عمره من صباه إلى رجولته ، غالباً ما تستهلك كل قواه وقدرته على النضال .

دلونى على فنان ظل ثائراً . . يضيف متجدداً بعد الأربعين . . بيكاسو وماتيس ، وإيلوار : ظلوا منفعلين ، متجددين فقط لأنهم ارتبطوا بالحياة عن طريق حب فتى جديد يربطهم بالجيل الذى بعدهم . . هذا فى الوقت الذى تجمد فيه زملاء لهم لا يقلون عبقرية عنهم ، تجمدوا عند قيم معينة لأنهم حافظوا على ما يدعى بوقار السن ، فإذا بهم يحاولون إخضاع ثورة الحياة بكل حرارتها وتناقضاتها لمقاييسهم التى اكتشفوها فى بدء حياتهم ، وهيهات لهم ذلك . . لكن بيكاسو ظل ثائراً ينتقل من انفعال إلى آخر ، دائم التمرد مع كل فتاة أحبها فى حياته .

٦

تلك هى قوة التحطيم من أجل البناء ، لذلك لا تعبر أعمال بيكاسو أبداً عن الجانب المتجمد من الحياة . . لقد كان فى حاجة دائمة إلى من تبرز له من الجيل الجديد وإلى من تستطيع أن تضمد جراحه وتمديدها لتقوده ثانية إلى الصراع .

ولأن الإغراء لازال قائماً . . فقد ترى فتاة ، مع صديق لك فى الطريق ، تنفعل خصلات شعرها مع كل حركة منها . . تتابعها بعينيك ، رغم شعرك الأبيض ، وتتذكر كيف كنت فى مثل سنها ثائراً كأبطال جوركى فى رواية الأم ، ثائراً ومنفعلاً وممتلئاً حماسة وتظن أنك ستغير العالم كله . . كنت تحب حينذاك من أجل الحب ذاته والأمل . . والآن تفكر . . هل لا زلت أنت كما كنت ؟ . . وهل لا زلت تنتمى إلى هذا العالم كثائر وعاشق . . أم انتهت مرحلتك ؟ . .

ثم تفاجأ بها ، نفس الفتاة فى مرسمك بعد ذلك، مع أصدقاء . . تراها تداوم الابتسام لك والنظر . . وكأنها تقول لك بصوت عال . . إنها تجدك رومانتيكياً ، وأنه يعجبها هذا النوع من الرجال الذين رأوا كثيراً وعاشوا حياتهم . . فمن الصعب عليك حينئذ أن تتصرف بوقار وتضخم المسائل، كرجل أكبر من ذاك الرجل الذى فى أعماقك . . فأنت فى الحقيقة تحتاجها ، لا لتستخدمها كما يظن البعض : لترجع إليك شبابك الذى سلبته الأيام وماضيك الذى تصبو إلى تكراره ، لكنك تريدها لتقودك ثانية إلى الحياة وإلى المستقبل ، فلقد نفيت نفسك داخل حدود ذكرياتك وتجاربك، ومقاييسك، فأصبحت غريباً عن اللغة المتداولة بين الشباب من الجيل الذى بعدك . وحتى الشوارع والمقاهى والملاهى أصبحت عليك غريبة ، وحتى لفظ التجديد لم تعد تستسيغه لأنك لم تعد تجرؤ على قبول فكرة الهدم من أجل البناء ، فكل ما تريده هو المحافظة فقط على قيمك ومقاييسك القديمة .

ولأنها نتاج الجيل الحاضر، فهى تجيد لغته وباستطاعتها المساعدة فى فهم مفردات هذه اللغة . . وإذا بدت الحياة غريبة فإن بمقدورها أن تقود الفنان فى دروبها . . إنك فى حاجة لها كى تمد إليك يدها . . إنها ضرورة يفرضها استمرار الفنان الرومانتيكى . . ونحن فى حاجة ماسة كى يظل الفنان رومانتيكياً ، وأن نؤكد له إنفعاله بغده ، فأهون عليه أن تنتزع حياته ، عن أن ينتزع منه غده ، وإن حدث ذلك فعليه أن يقاتل من أجل بقائه ، وأن يعمل منفعلاً حتى يموت . . ولن يتأتى له هذا إلا بارتباطه بالجيل الذى يتلوه .

على كل إنه الليل وحفنة من الدفء . . حفنة من أمل . . ومن يدرى ليت فى استطاعة الرسام ـ فى سن الأربعين ـ أن يعيش بنفس الوضوح الذى يرسم به .

٧

أحد العوامل التى تعمل على تكوين شخصية الفنان هو أن تترسب ذكريات الطفولة ممتزجة بالأقاصيص التى كانت تروى له . وإن استعاد فى مخيلته ثانية إحدى هذه الذكريات فلا يجد سوى حلم أسطورى مثقل بالرمز والارتباط العاطفى . . وكنت وأنا صغير إن أمسيت مريضاً فرحت . . فسأتخلص من المدرسة . . ومن الحمام . . ومن التعنيف . . لكن سعادتى الكبرى تكمن فى أن جدتى ستأتى خصيصاً لعيادتى : سيدة طويلة ذات شعر أسود وبشرة ناصعة البياض ، تجلس على الفراش بجانبى تلمس بأصابعها الطويلة جبهتى . . تتمتم بكلمات كثيرة ، أذكر الآن بدايتها فقط «رقيتك واسترقيتك . . .» وبعد أن تنتهى ، تبدأ فى قص عروسة من الورق ، ثم تأتى بإبرة ، وفى كل مرة تشك فيها العروسة تقول «من عين . . .» ذاكرة اسم الشخصية التى أذكرها لها . . وهكذا إلى أن تشك العروسة بعصبية قائلة بصوت أعلى «من شر حاسد إذا حسد» فأسعد ناظراً، بشغف من تحت الغطاء بعينى المحمرتين فلقد وصلنا إلى نهاية الاحتفال بمرضى وأهم مرحلة فيه ، وهو حرق العروسة تتلوى مشتعلة ، حتى تهمد سوداء ، فى يد جدتى .

وإلى الآن لا زلت أحلم بالعروسة الورقية التى تحترق فى يد جدتى مع كل العيون «الوحشة» والفاسقين الذين يعيثون فى الأرض فساداً . . إنه جو

أسطـورى : أن نحرق الشر والشريـرين . . نفقأ عيونهم أولاً ، ثم نحـرقهم . . ألا نحس بحاجتنا الدائمة إلى الأسطورة وسحرها ؟ . . فى بعض القبائل البدائيـة يصنعون صنماً كبيراً ويأتـى كل واحد منهم ليرشقـه بحربتـه ، ذاكراً اسم عدوه، أو من يضـايقه . . ثم يشعلـون النيران تحته ليحترق الصنم . . وفى المظاهـرات بجميع أنحاء العـالم يحملون تمثـالاً هزليـاً لمن يضايقهم . . يحرقـونه فى خـاتمة المطـاف ، إنه تقليـد ابتـدعه طلبـة السـوربون فى القـرن السـادس عشر. . وعنـد سلفادور دالى وبـاقى السيريـاليين يحمل اشتعـال الجسد أو الشىء نفس المعنى.

والآن نتساءل . . ماهى الأسطورة ؟ الأسطورة شىء يروى . . يقص ، لا زمن له ، أو بالأحـرى له زمان أسطورى يوازى كل زمان ، ولـه الاستمرارية مادامت تملك الأسطورة إنفعـال مجموعة من الناس بها عـاطفياً ، إنفعالهم بها كمعنى أو كرمـز . . وإن بدأ الإنسـان مناقشـة الأسطورة بعقلـه متحققاً منهـا كمعنى أو كـرمـز ، تكف حينئـذ عن كـونها أسطـورة ، ويبقى فقط المعنى التـاريخى والاجتماعى كفكـر ، وإن كـانت ممثلـة فى إبـداع فنى يبقى مدلـولها الإخبارى والتشكيلى . . حينئـذ تكـف الأسطـورة عن كـونها شيئاً فعالاً له وظيفته وتبقى فقط قيمتها الفنية والتاريخية ، كعامل فى ذات يوم قد حرك الطـاقة المبـدعة لصنع شـىء . ونحن فى هذا القـرن ، لم نعد نعترف بالأسـاطير ، لأن الظواهـر والأحداث يمتـزج بعضها ببعض وتحتـل مكانها حسب أهميتها فى نطـاق مدركاتنا العقليـة . لكننا فى الوقت نفسـه أصبحنا نشعر بـوطأة بعض مواقفنـا اتجاه أشياء لم نجد لها تفسيراً أو تبريـراً ، وهكذا يفتح المجال لانبعاث أسـاطير جديدة من نوع آخـر ، مثل أسطورة الفقر فى

آسيـا و إفـريقيـا رغم امتلاكها للمـوارد الطبيعيـة . . . وأسطـورة المرض فى الشعوب الفقيرة . . والأساطير التى تروى فى المجالات السياسية والاجتماعية . . وكلها أساطير بلا أبطال .

وفى الوقت ذاتـه نجد أبطالاً بـلا أساطير ، فـالممثل الهزلى فى مسلسلات التليفزيـون يصبح بطلاً شعبيـاً بالضبط كأوليس ، وأجـا ممنون ، وأبـو زيد الهلالى قديماً . . كذا لاعب التنس ولاعب الكرة والمغنى . . . كلهم أصبحوا أبطالاً ـ بلا أساطير ـــ فى حياتنا لأنهم هم فقط القادرون على الاستحواذ على المشاعر الجماعية .

ويبقى الفنان الحديث الـذى يرتبط بالقيم المجردة والمطلقـة حائراً : هل يمكن له أن يحصل على . . أو يبدع أسطورة تجريدية ؟ ويجيب على التساؤل بـالإيجاب الناقـد الإنجليزى فـرانك إفرى و يلسـون فى تقسـيمه للمـذاهب الحديثة ، أما أنا شخصيـاً فأظل متردداً . . لكن رأى إفرى ويلسون ينحصر فى أن الفنان الحديث ـ بقلقه وتمرده ـ لا يقتنع أو يـؤمن بالأساطير التى حوله ولا بالأبطـال الذين يفرضـون وجودهم على المجتمع ، وحينئـذ يجد نفسه فى مـوقف يمـزق فيـه صـور هؤلاء الأبطـال الفـوتـوغـرافيـة ويضيف الى ذلك قصاصـات من جرائد ، وشذرات من مـواد وأشياء ونفايـات فرضتها مـدنية القرن العشرين : أسلاك وأزرار ، وأشياء ناتئـة وأخرى مثقوبة . . كل ذلك يجمعه فى صعيد واحد ، وقد يحرق أجزاء منه وأخيراً ينسقه فى تشكيل درامى له مقـومات العمل الفنى ووظيفة الصـورة فى القرون السابقة . هـذه الأشياء التى لا تربطها رابطة سوى ما تحمله مخيلة الفنان وما يحتويه عقله الباطن من أساطير مترسبة وأحـداث غائرة . . وكلها أشياء إن أخضعهـا الفنان لمدلول

تشكيلى سليم ، حينئذ وحينئذ فقط قد يـروى لنا العمل الفنى قصة لا زمان لها . . قصة تعبر عن الجانب الأسطورى والحلم السيريالى . . فإذا تمزق كل شىء فى أعماق الفنـان من أشياء وأشكـال وحجـوم ، وأبطال ، فلن يكـون لديه قوة الإقناع . هذه هى الأسطورة الحقيقية التى يفرضها الزمن الحديث ، ولا بد لنـا أن نتقبلها وأن تـدخل فى صلب تكـويننا النفسى هـذا ، إن أردنا لكياننا السيكولوجى تماسكاً .

ويا له من مـوقف أسطورى . . أن نجد الفنان رومـانتيكياً ثائراً ، يملك مفردات « الـ » بوب آرت Pop Art وحلم السيريالية بكل انطوائياتها ، فى آن واحد . . كل شىء ممزق ، كل شىء يتـداخل مع بعضه من أشياء لا نعرف كنهها أو وظيفتهـا كالصـور الفوتـوغرافيـة لشخصيات مشهـورة ، ولأجساد بشرية تتطلع إليك ببلاهة مخيفة ، أو تصرخ من الألم . . كل ذلك يلتقى مع بعضه فى صعيد واحد ، وعلى سطح واحد ، وقد يجد فى هذا بعض الفنانين متنفساً لهم فيدرجهم ويلسن تحت باب الفن الأسطورى .

على أننى أفضل إن كان ذلك مستطاعاً ، أن يختـار الفنان مواقفه وصوره من حياة واضحة وجادة وإيجابية ، حتى يبقى للعمل الفنى نقاؤه ، أو يحرق كل شىء ، حياته وفنه ، وحينئـذ يصبح هو البطل الحقيقى للقرن العشرين ويبقى للأسطورة حياتها .

٨

وعنـدما تتأخـر للفنان بعض مستحقـات ماديـة ، يجب أن تدفع لـه ، لمواجهـة واقعـه المادى . . يتـذكر كل شـىء . . يتذكـر حقيقـة وضعـه فى

المجتمع البورجوازى المعاصر . . وتتضخم المسائل أمام ناظريه ، يشله إحساس بالمهانة أو بالذنب أو بالعجز ، إذ تواجهه أجرة المنزل ، أو «فاتورة» النور . أو «فاتورة» التليفون ، إذن فقد رجع الى ما تسميه الطبقة المتوسطة بالواقع . والحماية والرعاية التى كان يختص الفنانون بها قديماً ، سحبت الآن منهم . . تضاءلت حتى أخذت صوراً غريبة تقترب من الإحسان . وهم سواء أكانوا مدرسين أو يمتهنون إحدى الوظائف الحكومية ، إلا أنه فى معظم الأحيان ، تكون مساعدة الزوجة ـ الصابرة الصامتة ـ المادية أو المعنوية ، هى فقط التى تجعلهم يستمرون أمام اللوحة . وسعداء منهم من يجد أصدقاء يشترون أعمالهم ، دون اقتناع كامل بها ، وهذا ما يبعدهم عن موقف مهين ، فتقديم المساعدة مبدأ مرفوض أصلاً من الفنان ، وقد يعتبره إهانة مقصودة .

وتتضخم المسائل ويتساءل الفنان : هل حقيقة أنه لا يصلح لشىء ، وأنه قد فرض عليه أن يكون طائراً من طيور الزينة ، موضوعاً فى قفص عاجزاً، يساعده من حوله ، فهو لا يصلح لاحتكاك أو صدام ، أو تفاعل مع الآخرين؟ . . ونحن لا ننفى أنه كثيراً ما يشعر الفنان بالزهو والفخر حينما يتم عملاً يرضى عنه نوعاً ما . . إلا أنه فى معظم الأحيان يهاجمه إحساس بالمهانة أو بالمسؤولية ، أو بالذنب ، ويحن دوماً الى وقت لا نهائى يترك فيه ليعمل بحرية وفى هدوء ، دون منغصات ودون معوقات ودون رغبة من الفنان أن يأخذ من المجتمع أكثر مما يعطى ، والفنان الذى لا يحس مثل هذا الإحساس طفيلى ، ولد أصلاً ليعيش عالة على غيره . . وكيف يتأتى فن دون إحساس بالمسؤولية ؟ . . . . . .

وحين أدرك ما لمثل هـذه الأحاسيس التى تلم بالفنـان من تأثير عليه . . أتهكم على كلمات لستـالين عن الفنـان . . يصفـه فيهـا بأنـه : «مهنـدس للروح» . . ويـا فرحتى بها من تسمية فى ظـروف لا تدعنى أبـداً فى طمأنينة . . إن احتياجـى للآخرين ، واحتيـاج الآخرين لى يجب أن يتحقـق فى جو صحى ، وسليم ، هذا هو الإشكال . فلننظـر إلى كل الفنانين الذين حققوا نجاحاً . . كلهم دون استثناء مزقهم فى بدء حياتهم إحساس بالمهانة وشعور بالعجز من وضعهـم كفنانين فى مجتمع خاضع للمفاهيم البـورجوازية . كما صرح النحـات برنكـوزى أنه مع مثل هـذه الظروف التى يعـانيها الفنـان فى المجتمع البورجوازى لا تخرج مسـألة النجاح أبداً عن عامـل الصدفة والحظ «ورقة يانصيب رابحة» لا أكثر ولا أقل ، وربما يمـوت أحد الفنانين جوعاً ، ومع ذلك قد يكون أفضل وأكثر عبقرية من كل الناجحين . وانتحار الفنان الفرنسى المعـاصر دى ستيل المهاجر أصـلاً من روسيا ــ يؤكد هـذه الحقيقة المؤلمة . لقد انتحر فى اللحظة التى طرق فيهـا الحظ بابه . . لم يتحمل واقعاً مراً شـاذاً ، وهو موت زوجته من البرد والجوع ، ثم لا تمضى أيـام حتى يرى الثراء يطرق بـابه . . ولكن بعد فوات الأوان . . ويا لها من مهـانة أن يشعر الفنان أن قانون الصدفة فقط هو وحده الذى يحدد مستقبله وقد تتوقف عليه حياته . . مـا قيمة الثراء حينئذ ؟ . . ومن رأيى أن اللحظـة التى يشعر فيها الفنان ألا قيمة لحياته أو معنى ، يفقد كلية أبجدية التفاهم مع الآخرين .

اليوم . . كل فنان ينـزف مستجدياً من حولـه ، ابتداءً من دعوتهم لتأمل أعماله ، كى يحسوا به وبما يعمل ، ولسان حاله يقول « تعالوا . . تعالوا . . انظروا . . أعيرونى قليلاً من إلتفات . . » ، وقد يضطر الى البيع بالتقسيط ،

أو يقلل سعــر أعماله تقــريبــاً إلى أدنــى حــد ، فى مهــرجــان أقــرب إلى «الأوكازيــونات» . . وهنــا الانتصار الحقيقى للطبقة المتـوسطة ، بملـوكها المتوجين من تجار ومهندسين وأطباء ومحامين وكبـار موظفين . . لقد نجحوا أخيراً فى وضع الفنــان عاريــاً وفى زاوية لا مفـر منها . . وقــالوا لــه : « انظر نفسك . . لا داعى للصراع أيها المتمـرد ، فأنت تقـدم بضـاعـة مستهلكـة تخضع للعرض والطلب والرواج والكساد ، ونحن فقط الذين نستطيع تحديد المواصفات » . .

وأنـا لا أتعب من أن أذكـر نفسى دائماً بهذا . . والشعور بـالهزيمـة يأتى دائماً بطرق شتى ومنـوعة . . ليهاجـم الفنان . . يجبره على أن يفر هــارباً ، ومن الـذعر لا يتطلع أبـداً خلفه . . أو يتـوقف ليلهث فى ممر ضيق فـرض عليه . . وفى هـروبه المستمـر ، ومع ما يحمل من أثقــال معنويـة ، يتساءل المرء : ما هى القيم التى يجب أن يحافظ عليها حمايةً لنفسه . . وما هى القيم التى فى استطاعته التخلص منها حتى لا تشله أو تعوقه ؟ . .

٩

أخذ يقرأ بصوت عال ، ثم بـدأ يحلل العبارات والكلمات ويتساءل : ما معنى هذا ؟ . . وما معنى ذاك ؟ . . قلت له بهدوء : الأصوب أن تنتظر إلى حيث تجدنى أضع نقطة ، فغالباً ما تكون العبارة التالية رداً على تساؤلك . . وفجأة وضع خطاً أحمراً سميكاً تحت المشكلـة ، محدداً ومنهياً كل شىء ، إذ قال : « إن هــذه الكتابـة تذكـرنى بأشياء لا أدرك كنههــا لكنى أشعر بها فى أعماقى . . أتمنى تحديـدهـا حتى أملك شجـاعة البـوح بها » . . هنـا بيت القصيد ، إنه يتقبل العمل بحسه ويرفضه بعقله .

إن من يـرفض العمل الفنى كلية وإجمالاً ، مصرحـاً بأنه لا يستسيغـه ، وغير قادر على هضمه ، لا يشكل خطراً على الفنـان بقدر ما يشكله بشكله الحقيقى نصف المثقف الذى يبـدأ مناقشته : ما معنى هـذا الخط ؟ . . وما قيمة هذه المسـاحة . . ؟ وذاك اللون وضعه « أميل نـولد » ومثل هذا الظل حدد معـالمه « دى كيركو » معنى هـذا الموقف أن العمل الفنى قـد استثاره ، وأن هناك قـوى خفية تجذبه إليـه ، لكنه يحاول جـاهداً أن يجد المبررات التى تسمح له برفضه ، لأن العمل ينافى قيمه ومقاييسه والتى هى من وضع غيره لكنها صـاغت شخصيته فى قالب جـامد وحددت معـالمها . العمل الفنى هنـا يسبب لـه قلقـاً لأنه ينـاقض ويهدد ويهدم مفـاهيمـه عن الجمال وعن الحيـاة . . وبالتـالى يهدد وضعه وكيـانـه الاجتماعى كلية أو يجبره على الثـورة عليه .

وبعد نقاش لا طـائل منه ، وليلة مضنية مؤرقـة . . وفى ضباب الصباَح . . يجد المرء نفســه ينتظـر « تاكسى » يلقـى بنفسه بجـوار السـائق . . على زجاج السيـارة الأمامى علقت فـردة حذاء قـديمة ، متسخـة لطفل ، وعند ملامسة كعب الحذاء المتآكل للزجاج كتبت عبارة « هى جت كده » . . تبدأ السيـارة فى التحرك ، فيصطـدم الحذاء بالعبـارة وكأنه يتقـابل معها فى قبلـة عميقة . . ثم يركلها مبتعداً متراقصاً متمايلاً . . . متذبذباً . . . يقترب ثانية متهاديـاً . . أو يبتعد متشنجاً . . وكأنـه فتاة مراهقـة تخشى أن يلمس كتفها كتف صديقها فى الطريق . أشعر أن المرء يحتاج دائماً إلى تحصين نفسه بعقار عجيب اسمه « هى جت كده » . .

أبتسم ويبتسم السائق . . وتمضى العربـة ، بلا كلمة أنبس بها أو ينبس

بها السائق ، لقد قال كل شيء ، وفهمت أنا وأحسست بكل شيء « هى جت كده » هذه العبارة التى قد تبدو ساذجة ، وقد علق فوقها كعب حذاء متآكل ، فعلت بى ذاك الصباح ما يعجز عن تحقيقه أقوى الأعمال الفنية ، بل ومحت ليلة سخيفة ونقاشاً أسخف ، ونفضت آثارها .

وفجأة تتكشف لك اللحظة عن واقعك ، فرغم سيطرة الأحداث والزمان والمكان عليه يرى الفنان نفسه دائماً وحيداً وحدة كاملة ودائمة ، مثل هذا الشعور بالوحدة ، يفتك بكل الأربطة التى تربط الفنان بكل ما حوله ولا يتركها إلا وهى أوهى من خيوط عنكبوت ممزقة . هذا الشعور فى نفس الوقت يفجر القوى الباطنية الخلاقة فى أعماق الفنان ، وهو كذلك كفيل بأن يدفع بالفنان ليغرق فى الجنس أو المخدرات أو الخمر . إنه قلق موحش ووحدة مقلقة ، لكن يجب عليه أن يحافظ عليها دون استقرار من أى نوع ، وقد يكون الفنان فى حاجة من وقت لآخر لمساعدات مفاجئة تهبط عليه ، ولكن من الخطأ سجنه فى أغلال حياة رتيبة ودخل ثابت وعلاقات منتظمة مع الآخرين . . فيجب أن يشعر دائماً مع أية ظروف تلم به بسيطرته هو ، وهو فقط على نفسه ، وبأنه مالك لزمام ذاته فى كل ما يختص بإبداعه الفنى .

والرغبات الملحة فى أعماقنا التى قد نخجل من التصريح بها تسبب لنا ضيقاً حتى فى التفكير فيها بيننا وبين أنفسنا ، فما بالك بمن يصارح بها نفسه والآخرين ، ويملك الشجاعة على صياغتها فى عمل فنى . وهكذا يتمزق معظم الناس متأرجحين بين رغبة الاستمتاع بالفن كضرورة ، وبين رغبتهم فى تجاهله وتجنبه ، لأنه يسبب لهم بعض المتاعب التى تكشف عن حقيقتهم ، فالفن الجاد قد يعطينا إشباعاً وجدانياً ، لكنه فى نفس الوقت

يظهر ضحالتنا وتفاهتنا ، وخوفنا وعـدم شعورنا بالطمأنينة ، مما يجعلنا نردد دون وجه حق بعض الكلمات عنـد الحكم على عمل ما . . بأنـه تشاؤمى أو حـزين . . أو بأنـه غير محتمل . . ثم نبـدأ فى منـاقشته وتفنيتـه ومنـاقشـة جزئياتـه حتى نجد مبررات رفضه والحكم عليه بـالإعدام . ومع مثل هذين النقيضين المترابطين نسمع صراخـاً مـن الأعماق لـلارتبـاط بمثل هــذا الفن كـاحتيـاج ، وفى نفـس الـوقت نخـاف ونهرب لأنـه يكشـف عن حقيقتنـا وواقعنــا ، وإزاء هــذين النقيضين يصلب الفنــان الجاد حيــاً فى المجتمع البورجوازى . إنـه انتصار للسطحية والمظهر الخارجى الـزائف على كل ما فى أعماقنا من صدق وإخلاص وعمق . إنه انتصار لمبدأ ينادى بالقضاء على ما يحب ولا يستطـاع السيطـرة عليه أو تشكيلـه وفق الهوى ، وكلما زاد جـانب الصدق والإخلاص فى العمل الفنى ووصلت طعناته إلى الأغوار ، زاد سعير الاحتجـاج والـرفض من جانب المدعين والـزائفين والجهـلاء . وكلما زادت حدة غضبهم ، تصاعدت وقاحة الاتهام ونذالة الصلب .

والفنان الذى يطرق بمحض إرادته طـريقاً قاسياً ، غير معبد ، يجب أن يتوقع حدة المأساة فى حياتـه . . يتوقع أن ينبذ محاصراً حتى الاختناق ، لأنه شاهـد إثبات على ضـآلة وضع الإنسـان فى مجتمعه ووضـاعته و على سحق

البعض لكل أصالـة بشرية . إن معظم ذوى المشاعر المرهفـة فى جميع أنحاء العالم يحنـون إلى موقف قاس مثل موقف الفنـان الأصيل ، ولكنهم يكتشفون سريعاً أنه من الوجهة العملية وبالنسبة لهم من الصعب تحقيق ذلك فتنتابهم موجة يأس ، رافضين بشدة فكـرة اتخاذ أى تصرف أو وضع إيجابى خوفاً من أن يكـون مثل هـذا الحنين نتيجـة حـدة عـرضيـة لإنفعـال عـاطفى . . والاستسلام للإنفعـال العاطفى بوجه عام أمـر غيـر مضمون الجانب وغير مقنع بالنسبة لهم . . يخبئونه ويخجلـون منه ، ويخشون عليه . . لكن الفنان الحق بحكم تكـوينه النفسـانى يتجـاوب ثـائراً كالصـدى لإعـادة صياغـة المجتمع ، وتزداد حدة هذا التجاوب كرد فعل كلما زاد الانهيار .

لكن التوتر والحدة والفشل المتلاحق مع كل محاولة لزيادة تماسك وارتباط الفنان بالمجتمع ، كل هـذا غالباً ما يفرض حسـاً مقبضاً أو غير مألوف يجد فيه الفنان متنفساً عن قسوة نظام تخضع له حياته ، وإذن فهو يتمرد لانقطاع الخيط بينه وبين المجتمع ، ومع كل هذا الجذب والشـد ، كثيراً ما يحتاج كل من الفنان والمستمتع لحدة ذكاء وحسـاسية المسطول ـ وحينما أقـول هنا حدة ذكاء وحساسية المسطول ـ فأنا أعنى ذلك تماماً ؛ وذلك حتى يحس الإنسان بفردة الحذاء القذرة التى كتب تحتها « هى جت كده » ، حين يراها أمامه فى «تاكسى» أو حين يراها محققة فى عمل فنى .

تمـزيق الغـلالات

سيمبوزيوم Symposium كلمة تطلق على حلقة بحث أو مـؤتمر ، يقام لفرع من فروع الفن أو العلم . وهى فى الأصل كلمة يونانية قديمة معناها : «أن نجلس سـويـاً ونشرب ، نحتسى الخمر ونتتشى . . » فيجلـس الرفـاق الـذين يعيشـون مشاكل واحـدة ، وتـربطهم نفس اللغـة ، يترك كل منهم العنـان لنفسه ولأحـاسيسه ، مـدركاً أن مَنْ أمـامه يحسـون به ، ويفهمـون المفردات التى يستخدمها . . يتعاطفون معه ، يثق فيهم ، ويعتمد عليهم .

أى أنه مجال يستطيع أن يبـوح فيه الإنسـان بكل ما لا يستطيع البـوح به للأشخاص العاديين ، من دقائق صنعه . . إلى مشاكل ، إلى مشاريع يصبو لإنشائها وإنجازها بمفرده أو معهم .

والآن ، فى القرن العشرين لم يعد الـوقت ولا الظروف تسمح ، بأن يحمل الفنان أو الفيلسوف أو العالم دناً من الخمر ، إلى رفيق يذبح له بدوره ، عنزة صغيرة . . ثم يجلس هـو وغيره يتسامـرون . . ليلقى كل منهم بأعبـائه على الآخر طلبـاً للمشورة ، أو يتفقـون على أمر مـا . وإذا أتت باكـورة الصباح بدفء جديد ، شد كل منهم على يد الآخـر ملقياً بطرف عباءته على طرفها الآخر المشبك . ثم يمضون ـ لحال سبيلهم ـ على موعد آخر للقاء جديد .

مضى هذا الـوقت وبقيت الرغبـة والحاجة لمثل هذه اللقـاءات ملحة فى أعماق كل من الفنـان والمفكر والعـالم . . وتسعى الدول لإقـامة المؤتمرات فى كل من مجالات الفكر المختلفـة . يساعـد على ذلك تطور الوسـائل الحديثة لنشر الثقافـة بكافة فروعهـا ، إذ تتكون صداقـات بين الفنانين والعلماء عن

طـريق رؤيتهم لأعمال غيرهم وقـراءة أبحـاثهم ، دون أن يـرى بعضهم البعض . . وتتبنى الحكـومـات مثل هـذه المؤتمرات ، لكـن الجو الـرسمى والادعاء والزيف ، وألـوان الأوتوقراطية والهيروقراطيـة التى تصاحبها تقضى على كل أصالـة وإخلاص ، وتفسد ذلك الجو الذى يجب أن يكـون بسيطاً . . ومـا ينبغى أن يتـوفر لـه من حنـان وتضامـن أخوى كما كـان يحدث فى الأزمنة الغابرة . . ويزيد الطين بلـة استغلال الحكومات لمثل هذه المؤتمرات للدعاية السياسية والسياحيـة عن البلد المضيافة ، وبدلاً من لقاءات بسيطة تتم بنقائها القديم ، أصبح الآن لـزاماً على الفنان أو العالم ، إذا وصل البلد الداعى أن يسرع إلى حجـرته بالفنـدق ، يصفف شعره ويحلق ذقنه ويـرتدى ربطة عنق زاهيـة ، ليقف تحت أضواء قـوية ، أمـام الميكروفـون ، ويبدأ : «سيـادة الـوزيـر . . زميـلاتى . . وزمـلائى . . نشكـر . . ونشكـر . . ونشكر . . » ، بعد هذه التشكرات طبعـاً لا شىء له قيمة يقال أو يقام ، ثم يمضـون به ليرى كـل شىء . . ما عـدا مـا يجب أن يـراه حقيقة . . ولـولا لحظـات يختلسهـا الفنان كى يـزور فيهـا متحفـاً بمفـرده ، أو يقابل رفـاقـاً يشاركـونه حياته الفكـرية ، أو لقاء يتم فى آخر لحظـة بينه وبين زميل سمع عنه وعن أعمالـه ، فيتم فى حجرته بـالفندق وهو يلقى بملابسـه المتسخة فى حقيبته استعداداً للرحيل . . بعـد أن يكون قد فقـد الأمل نهائياً فى إمكـانية تحقيق لقاء لـه قيمة . . أقـول لولا هذه اللحظـات التى تحققها الصـدفة ، لبدت مثل هذه المؤتمرات عقيمة لا جدوى منها .

والفنان إن لم يثق بمن حوله أو بمجتمعـه ، لا يشعر بطمأنينة أو ألفة أو أمن ، يقيم حـاجزاً بينـه وبين الآخـرين ويتجمـد فنه فهـو تـركيبة عجيبـة

حساسة ، لـدرجة أنه قد تحطمه وتفقده الثقـة بنفسه إيماءة غير مقصودة أو وجه غير بشوش يعكس عدم مبالاة به ، فهو لا يستطيع العيش دون ارتباط وشعور بإحساس الآخرين به . ونرى ذلك واضحاً ومكثفاً بالنسبة للعازف أو المغنى الـذى تضطره ظروف العيـش والمقاييس البـورجوازية إلى أن يتـزين ، ويتألق ويتعطـر ، ويمضى ليقف أو يجلس تحت الضـوء أمـام الميكـروفـون وأمـام مجمـوعـة يشك فى أنها يعنيهـا أمـر غنـائه : يفتعـــل ويتحـذلق . . ويستعـرض كل إمكانـاته وسيطـرته على الصنعـة ، وقد يعجب بمثل هـذا الافتعال ذوو اليـاقات البيضاء من الطبقـة التى فرضت عليـه هذا الموقف ، لكن « السميعـة » الذواقـة الذين يحسـون بأصـول النغم ويتطلعون للنشـوة والاندماج مع الطرب ، سرعان مـا يكتشفون أنها صنعة دون فن . . غناء لا روح فيـه . . غنـاء بـارد مظلم كقبر مهجـور ، فيـديـرون أعنـاقهم عنـه ، وينصرفون لثرثرتهم .

هذا المغنى قـد يجد نفسه فى موقـف آخر وربما كان مخمـوراً أو «مسطولاً» آخـر الليل وسط رفـاق لـه آخـرين من ذوى النفسيـات القلقـة الحسـاسـة المتمـردة، فيمسك بعوده . . يحاول جـاهداً أن يتلمـس طريقـاً لذاتـه التى فعصها و « كرمشها » المجتمع بكل زيفـه . . يتمتم من وقت لآخر للعازف المصاحب له : « حلمك على » . . « أيـوة كدة » . . « سلطنى كمان » وهو تعبير يساء فهمه لكنه يعبر عن رغبة ملحة فى شوق الفنان للوصول إلى أصل فنـه الحقيقى وقيادتـه إلى سراديب النغم ، حتى يحتـويه كليـة عالم غـامض غريب لا نهائى ، يصبح هو فيـه السلطان الوحيد وله السلطـة الكاملة على كيانه وحسه بلا عبودية ، ولا زيف ، ولا رياء ، ولا ادعاء .

وأخيراً يستطيع العــازف المصــاحب . . أن يجر المغنى بعــوده إلى جملـة موسيقية أو سلم يرتاح له الأخير ، فـإذا بصوته ينبعث متهدجاً أو متحشرجاً لكنه يملك كل دفء الحياة . . ينبعث بتلك الكلمة الخالـدة فى فننا وحياتنا «يا ليل» إذن فقد بدأ المغنى يغنى لليله ولوحدته وعذابه .

ويبدأ الصـوت واللحن سوياً ينحـلان ويدقان ، ويشفان ويتصـاعدان ليلعبا بأعصـابك كيفما شاءا . . يسيطـران عليها بقـوة لا تملك لها تهديداً ، وقد تتساقط الدموع من المغنى على يده التى تسقط بدورها ثقيلة وبطيئة على ارتعاشة الأوتار المتشنجة وكأنها تختنق بالبكاء . . وحينئذ فليس هناك بد من أن يهدأ العـازف المصـاحب رويـداً . . رويـداً . . ويكتفى بنقـرات صغيرة كضابط للإيقاع ، معطياً الفرصة للمغنى أن يولد بكامل قـوته فأخيراً وجد نفسه . . ملك زمامهـا . . وأصبح السلطان الوحيد على عـالمه . . فليمزق إذن الغلالات غلالة وراء الأخرى ليقف عـارياً قائلاً كلمته ، فإن هناك من ينصت له . . من يحسه قبل أن يفهمه . . من هو فى حاجة إلى غنائه . . إنه لم يعد إذن تلـك الدميـة الممقوتة تحت الضـوء ، تنطق بحسـاب ، وتتحرك بحساب ، وتتـأوه حتى بحساب . . فليمـزق الغلالات ليصبح عـارياً . . ويقف منـدداً بكل مـــا يختلج فى أعماقـه من صراعـات . . ولتتحــد هـذه الصراعات فى صراع درامى يمثل الصراع الأبدى للإنسان بين الحيـاة والموت . . وحينئذ ، وحينئـذ فقط قد يصمت الحاضرون من الصفـوة السميعة . . يصمتون مـن هيبة الآداء ورهبته ، أو تنطلـق الحناجـر إعجاباً وقـد ملكهم خـــوف خفى من أن يشتتهم ويحللهـم اللحن أكثـر من هـــذا . . وكأنهم يلتمسون تشبثاً بالحياة ، خوفـاً من إحساسهم باللحظة : هل هم مازالوا فى

هذا العالم ؟ . . مثل هذه الحالة هى التى يصبو إليها المغنى أو الفنان ، كى يشدو لنفسه وبنفسه دون افتعال أو سطحية أو رياء ، ومعه رفاق له يحسون هـذا الشـدو وينفعلون . مثـل هذه الحالـة هى سيبـوزيم حقيقى فى حيـاة الفنـان ، فما يصبـو إليـه الفنـان الآن هـو أن يتفـق مع رفـاق لـه بعيـداً عن الرسميـات ، ودون كلام أجوف . . وبقوة الفن فقط يتحـد معهم ضد كل قوى الموت ، طلباً للحياة .

١١

يختار الفنان أحياناً إزاء رؤيته لأفراحـه أو أحزانه حرة طليقة ، بلا ضابط أو رابط ، وتمتلكه رغبة فى أن يحبسها ، وكأنـه يخشى على نفسه الضلال مع فرح أو حزن بلا ضفاف . . فيصرخ تخلصاً من حالته هذه .

ونشعر بـه ناجحاً حين يصرخ ممزقـاً كل غلالاته ليقف عاريـاً وكأنه على قمة صراع وتباين يفصل ما بين الحيـاة والموت . . يريد أن يضع حداً لحزنه ، وحـداً لفرحـه فى آن واحد ، فى هـذه اللحظة تنطلق حنـاجر النظـارة بتلك الكلمة المصاحبة لنا طيلة عمرنـا ، ننطق بها مع نشوتنا أو فى قمة انفعالنا إلا وهى « اللـه . . اللـه » . وقد انتقلت هـذه الكلمـة بدورهـا مع العـرب إلى أسبانيا فكانت « آه الله . . آه الله » . . ثم حورت إلى « أوليه . . أوليه » . . وهى لا تخرج فى فحواها عن الكلمـة المستخدمة فى الشعوب الـلاتينية «فيفا ديوس» أى يعيش الله . . إذن فهى كلمات ينطـق بها فى اللحظة التى يشعر المرء فيهـا بالقـرب من الله . . إنها لحظـة انصهار واتصـال بالإلـه ، لا عن طريق إدراك عقلى أو حسى فحسب ، بل كذلك بكل ما يملكه المرء من قوة على الإنفعال . . إنها لحظة نسترجع فيها شيئاً دائماً نفتقده ، ألا وهو الإدراك

الحقيقى لشاعـرية الحياة مجردة ، إنـه تجاوب كامل مع ذلك الجزء النقى من غنائية الفن الذى يقربنا من المطلق .

وبناءً على هذا فحين ينجح الفنان فى الوصـول إلى شاعرية الحياة مجردة ، ويصـل بذلك التجـريد إلى مـداه ، يتـم إحساس كل فـرد به . . المثقـف ـ بتكوينه العقلى المركب ـ والرجل البسيط بكامل تلقائيته وإنفعاله العاطفى .

وهنـاك فنون تملك بعـداً زمنياً محدداً ، تـؤدى خلال فترة ، أى لها نقطـة ابتداء ونقطـة انتهاء ، كـالموسيقى ، والغناء ، والشعـر ، والأداء الدرامى ، بالنسبة لمثل هذه الفنون ندرك بسهولة ذلك الجزء الغنائى التجريدى النقى ، ومع سياق العمل الفنى لـوقفنا جملة موسيقية أو فقـرة من حوار درامى ، أو بيت من الشعر فتأخـذنا الجلالة ـ كما يقـول العوام عندنا ـ مـرددين الله . . الله . . أما بـالنسبة للفن التشكيلى وهو لا يملك بعداً زمنياً بـالمفهوم الذى أوضحناه وإن كان يملك أبعـاداً أخرى ، بالنسبة له لأنـه فن مركب ومعقد فى بنائه رغم وضوح صياغته ـــ فلا يمكننا إدراك ذلك الجانب الغنائى النقى بسهولـة متبلوراً أو مكثفاً فى جـزء على حدة بل نشعر بـه بوجه عـام ، مغلفاً البناء الشكلى ومقلـلاً من حدته ، ومقـرباً إياه إلى نفـوسنا . فدونـه يتجمد العمل الفنى ويصبح هـامداً دون حيـاة . . وهـذا لا يلغى أنه قـد يسترعى انتباهنا جزء أو نـرتاح ونعجب بتفصيلة صغيرة من عمل فنى كبير دون باقى أجزاء اللوحة .

١٢

أن يخنقك الغيظ كضـوء أغسطس ذى القيظ ، الذى تكـاد تغترفه وأنت بجوار سـور القاهـرة القديمـة . . يقترح عليك ذلك الضوء صنـع صورة ،

لكنك تستبقى إحساسك بكراً ، حتى تبدأ فى الرسم ، فالأفضل أن تجد نفسك منساقاً فى تفكيرك مع نمو سطح اللوحة بين يديك .

فالمشكلة الوحيدة التى ستستولى على تفكيرك حينذاك وأنت أمام اللوحة هى الصراع بين الأبعاد والمساحات ، والخطوط والألوان والظلال ، وكيف يتأتى لمثل هذا الصراع الناشىء بين مساحات لونية أن يتصاعد للتعبير عن حس إنفعالى مطلق . وذلك كى تصل القيم التجريدية إلى مداها فتتراءى مساحات تمزقها الحركة ، كما تبدو مساحات أخرى صامتة كلحظات السكون فى الموسيقى ، تماماً كلحظات الصمت قبل بدء المعركة ، ويخشى الفنان هذه اللحظة ، فهى بالنسبة له معركة المصير ، أو انتظار الحكم بالإعدام . . ولو نجح الفنان وتحقق ما يريد تصبح هذه المساحات مع دلالاتها الشكلية والإخبارية عالماً كاملاً يحتوى المشاهد ليتحرك خلاله . . ويتساوى فى هذا إن كان العمل ينقل الواقع المرئى أو يعبر عن بناء تجريدى .

وقبل ذلك أدرك لوركا شاعر أسبانيا العظيم أهمية مثل هذا الحس المحترق فى غيظ مكتوم ، مع تجربة له فى حانة ريفية بأسبانيا . ولأروى شارحاً ما قال : « . . حدث فى مناسبة ما ، إن كانت تغنى مغنية الفلمنكو الأندلسية باستورا بافون الملقبة « لانينا دى لوسى بن » ــ أى الفتاة ذات الأمشاط ــ إحدى عبقريات أسبانيا الحزينة ، التى تملك خصوبة خيال تضاهى جويا أو روفائيل جالو ــ « روفائيل الديك » ـ مصارع الثيران الشهير.

كانت تغنى فى حانة بيكاديز . . غنت بصوتها ذى الظلال . . والذى يشبه المعدن السائل . . ذى التنوعات المغطاة اللامباشرة . . والذى يتشابك

مع شعرها المرسل الفاحم . . تفيض به أحياناً فى وضوح كضوء حزين . . أو تضيعه فى حلكة كغابات بعيدة لا قرار لها . ورغم كل هذا فشلت كلية فى الوصول إلى نتيجة مرجوة . . وبقى النظارة ساكنين . . فقد كان بين النظارة إجناسيو إسيليتا ، أنيقاً يختال كقائد فيلق رومانى فى مناورة ، والذى سئل ذات مرة كيف يتأتى له ألا يمارس عملاً طيلة حياته . . فأجاب بابتسامة تساوى أرجانتينو ـ وأرجانتينو هذه لا أدرى معناها ، لكن أظنها عملة ذات قيمة كبيرة ـ . . . قال : « لماذا يتحتم علىّ أن أعمل وقد أتيت من كاديز » يقصد أن دماءه ترجع إلى الأرستقراطيين العرب الذين حكموا الأندلس .

كذلك كانت توجد « ألوانا » الأرستقراطية . . مومس سيفيل المتأججة العواطف التى يرجع حسبها مباشرة إلى سوليد أدفارجاس ، والتى رفضت سنة ١٩٣٠ أن تتزوج أحد أفراد عائلة روتشيلد من أصحاب الملايين بحجة أن دماءه لا تصل لمستوى دمائها . . كذلك كان يوجد الأخوة فالوريداس ، ويؤمن الكثيرون أنهم جزارون ، ولكن فى الحقيقة هم سلالة سدنة معبد لويون الذين كانوا يضحون بالعجول كقرابين . . وفى ركن كان يبدو دون بابلو ميريب المختال ووجهه يبدو كقناع كريتى . . ويقصد لوركا من مثل هذا السرد أنهم نخبة ممتازة من الذواقة ، تدرك حقيقة ما هو الغناء وما هو الفن . . **فكلهم يعيشون** حياتهم كاملة متمردين . . شاعرين بتميزهم وتفوقهم على الآخرين بحسهم المرهف . . وليس بينهم تاجر بورجوازى يكمل زينة حياته بالفن فى إطاره ومعناه السطحى الزائف .

باستورا بافون أنهت الأغنية وسط صمت وتجاهل . . ألا ليثب راقص من

هـؤلاء المخنثين فجأة ، من خلف زجـاجـات البرانـدى الأبيض . . قـائلاً بسخـرية وبصـوت خفيض جداً « تحيـا بـاريس . . » والمعنى المقصود هنـا «يحيا براندى باريس» وكأنه يقـول : هنا لا نهتم بقدرة التكتيك أو الأستاذية . . إننـا نهتم بشىء آخر . . فنحن قـوم نحترق . نشرب حتى الثمالة أقـوى أنواع الخمر . . لعلها تقلل من وطأة آلامنا .

فى هـذه اللحظة نهضت ذات الأمشـاط ، وكأن قـوة أخرى تمتلكهـا . . قامت محطمة كنائحة من القرون الوسطى . . وشربت بلا مهل . وفى جرعة واحـدة ، كـوباً كبيرة تفيض بـالكـازالا ، وهـو برانـدى كماء النـار . . ثم جلست لتغنى دون استعراض لصوت ، وبأنفـاس متقطعة ، وبلا تمكن أو سيطرة . . وكأن حنجرتها تحترق . . لكنه كـان غناء يملك « الدويند » . . ويقصد لوركا هنا بكلمة الدوينـد ـ التى ترجع إلى الكلمة المستعملة لدينا فى الشعوب العربيـة « الدندنة » بمعنى « يغنى لروحه » يمسك بـآلته الموسيقية . . يتألف معها . . يضبطها . . ثم ينشىء معها حواراً أليفاً . . إذن يقصد لـوركا أن ذات الأمشـاط غنت بصوت يملك حيـاة خـاصة بـه وله حضـور يفرضه على المستمعين ، وصداه الخاص به .

نجحتُ إذن ذات الأمشــــاط فى أن تتخلص ، وتلقـى بعيـــداً بتلك «السنـادات» المعهـودة من افتعـال الصنعــة الـذى يعطى الأغنيـة الحبكـة المعهودة . . نجحت فى أن تشق طـريقاً لغنـائية « الدوينـد » الناريـة الثائرة وكأنها إعصار مثقل بالـرمال . . هنا فقط أجبر أولئك الذين كـانوا ينصتون على الـوصـول إلى حـالـة من الـلاوعى والانصهـار مع النغم وتمزيق تلك الغلالات التى تكبلهم ، وكأنهم زنوج جـزر الكاريبى مشدوهين يتجمهرون

أمام صورة سانت باربارا .

لذلك كـان لزاماً على الفتاة ذات الأمشاط أن تمزق كل مـا يكبل انطلاق صوتها ، فهى تدرك أنها محاطة بصفوة مـن القوم الحساسين الذين لا يطلبون كمالاً شكليـاً بـالمفهـوم المصطلح عليـه بقـدر حـاجتهم إلى الـرحيق . . إلى النخاع ، فهم يتطلعون إلى انصهارهم هم ذاتهم . . ينتظرون من الموسيقى أن تتدفق فى عصارة نقية هى خـلاصة الخلاصة . كان يجب عليها إذن أن تجرد غناءها . . تعـريه . . وأن تنقيه من كل مهارة وامكـانيات للصنعة . . وأن تلقى جانباً بكل مساعدة قـد تأتيها من خارج حسها . . تمزق كل غلالاتها لتقف مجردة ، وحيـدة مع نفسها حتى يمكن (للـدويند) أن الـدندنـة أن تنساب ، وبهذا تـدخل الفنانة التـى تكمن فى أعماقها فى صراع مريـر قاس حتى الممات مع المغنيـة المحترفـة دون مســاعـدة أو سـلاح . . كيف غنت حينذاك؟ . . غنت وكأنها تلهث بشغف وبلهفة . . لكن غنـاءها كان مثقلاً بالغيظ والألم والصـدق والإخلاص . . وهكذا فرضت نفسهـا . . سيطرت وقالت كلمتها التى لا يملك الناس لها إلا إصغاءً وتجاوباً .

١٣

فجأة مع اللحظـات الأخيـرة من الليل قـد يشعر الإنسـان بالحزن يـدور حوله كشىء غامض ثم يحيط به كغلالة رقيقة . ذلك شىء منحته لنا طبيعة أرضنا . . أن تشعر بمثل هذا الحزن والفجر فى متناول يدك ، والضباب يكاد يخنقك . . والقمـر فى كبد السماء ، والشمس تهم بطـرفها ، وبقـايا أضـواء الليل تتبعثر هنا وهنـاك ، كفضلات مائدة بعد سهـرة مساء . . وتشعر مع

مثل هـذا الحزن بإحساس مـرهف لإدراك الجمال فيما يبدو حـولك . . وإذا أردت أن تعرف كنه هذا الحزن فإنك تستبعد بطـريقة مطلقة أى صلة له بهذا الحزن الـذى يبعث فى النفس اليأس والكــآبـة ، على العكس إنـه يمنحك الراحة .

ومثل هذا الشعور يلم بك وأنت تضطرب فى لجة الحياة ، حين تقف أمام الأعمال الفنية الكبيرة فى تراثنـا وتراث منطقة حوض البحـر الأبيض المتوسط أى أرض الإنسان القـديم . إنها قـوة غامضة تلك التى يحسهـا الإنسان فى مثل هذه الأعمال الفنية ، ولا يستطيع أى مفكر مهما بلغت قوته ، وذكاؤه أن يشرحهـا ، أو حتى يلتمس لها حـدوداً تفصلهـا عن بـاقى عنـاصر العمل الفنى . . إنه شىء يحس وليست ظاهرة أو نتيجة لمنهج أو سلوك فنى . . إنه صراع نلمسه يتخلل مفردات العمل الفنى وليست مدركات عقلية أو حسية بالمنهج المصطلح عليـه . . شىء نشعر به بجانب باقـى عناصر البناء الفنى . . إنه حياة كاملة . . ويمكن رده لثورة دمائنا ، ولتراثنا ورغباتنا المكبوتة . . ويتكشف مع كل أزمة نمر بها . . كما يرجع إلى طبيعة أرضنا كما قلت . . إنه حس دافق لا يـدفع ، عصف بشــاعـر الصحـراء سحيم قبل أن يقتل . . وبأمرىء القيس آخر أيامه قبل أن يعاوده داؤه القديم ، إنها ليست استكانة لظلمة ووثوق من فجر يجىء . . بل هى وقفة حائرة تشبه التمزق بين الشك واليقين . إن من يملك سر أغوار هذه الظلمة ــ من الفنانين ـ فى استطاعته أن يـذهب بعيـداً مع حلكـة الأصـوات ، ويحوز هذه الشـاعـريـة أو تلك الغنائية التى يصعب إدراك كنهها .

إن هذه الظلمة أو تلك الغنائية الحزينـة التى نسترجع ذكراها كلما تحدثنا

عن الفن تبدو لنا بالضبط كما لو كنا نسترجع ملاحم أساطيرنا وتاريخنا ، إنها رجع الصدى لأصوات بعيدة ذات دوى أبدى . . صوت دماء المسيح وهى تسيل على الصليب وثوبه يقتسم ويقترع عليه . . وصوت آخر الصحابة الذين امتد بهم العمر ، وهم يقفون - حول الحسين ، فى آخر لحظات حياته - يستشهدون الواحد تلو الآخر . وهى ترديد لأنين أيوب فى صبره . . وصوت إيزيس تبكى وهى تجمع أشلاء أزوريس . .

تلك هى الأساطير أو الحقائق المطلقة التى أخذناها كما هى واستقرت فى وجداننا لا يأتيها الشك من أى سبيل ، إن رجع هذه الأصوات التى بلغت قمة المعاناة واستعذبت الآلام التى لا طاقة للبشر عليها قد تركت حولنا غلالة حزن لا تبلى تنعكس فى أساطيرنا ، وتاريخنا ، وعقائدنا وفنوننا ، لكنه الحزن المحبب إلى النفوس ، فيه من الجلال الذى يأسر القلب قدر ما فيه من شجن وألم ، ذلك أن ارتباطه الطويل بصراعنا المديد من أجل كل ما نؤمن به من قيم مطلقة يتعدى حدود الحياة والموت . . إنه حزن تحمله فنوننا ، دوماً له برودة الحجر ومذاق الملح ، رغم سخونته ومذاقه الحلو ، وهكذا يختلط إيقاع ترتيلنا الدينى الحزين فى كل وقت ، بإيقاع أغانى أفراحنا .

ولكى نصل إلى أغوار ذلك الشجن الجميل أو بالأحرى ذلك الفرح . . نشرحه ونحدده ، وليس لدينا خرائط أو بارومترات لقياسه ، نقول ببساطة ، إنه شىء يحرق دماءنا وهى لا تزال تسيل فى عروقنا ، يدعنا نلهث وصدورنا تعلو وتهبط بإيقاعها المعهود . إنه شىء نحسه غير محدد ، وغير منتظم ، لكنه يربط مخيلتنا بكل كمال القوانين الرياضية والهندسية التى ندركها والتى لم ندركها بعد . إنه شىء يزعزع فى عقولنا الثقة - نوعاً ما - في إيماننا بقدرة

الصنعة والمهارة على أن تقود بمفردها الكمال للعمل الفنى . . شىء يجعلنا نترك جانباً كل العناصر التى تشكل التكوين أو البناء رغم أهميتها . . ليبزغ أمام بصرنا سر أولئك الأساتذة الكبار من شعراء العرب الذين يقفون جنباً إلى جنب مع فنانى حوض البحر الأبيض المتوسط ، وصاغوا فنهم وقبضة أيديهم مضمومة فى وجه الحياة وصوروا بأصابعهم ودمائهم وعرقهم ومناكبهم فنهم . . وجعلوا العذاب نفسه أداة للتعبير عن هذا الفن وسيان كانوا أساتذة للدرجات الرمادية ، أو تركوا صورهم مضرجة باللون الأحمر . . حسبهم أنهم استطاعوا أن يمزقوا غلالاتهم ليقفوا أمام برودة الموت ويحملوا قيمهم العارية دفء الحياة . إنهم فى تاريخنا كالصبار المبعثر فى صحرائنا المحرقة التى لا يدرك البصر لها نهاية .

١٤

مع عدم تحقيق الرغبة وإتاحة الفرصة للفعل ، تعبيراً عما يضطرم فى أعماق الفنان ، لا مفر له من الاستسلام لحلكة مظلمة لم يبرق فيها بعد بصيص من ضوء . . حينئذ تتسرب فى أعماق الفنان أصوات لها دفء رماد محترق . وقد يقف الفنان محصوراً حين يرى أن لا قدرة له على إخماد هذه الأصوات ، ولنا أن نتساءل هل بوسع الفنان أن يقاوم مثل هذه الأصوات ، وكيف ؟ . . هو لا يدرى من أين تصدر ، لكنه يسمع صداها بوعى كامل ويدرك أهميتها . . إنها أصوات تزغرد دائماً فى قلبه . . كتلك الزهور التى تعلو حقول البرسيم . . أصوات تتسرب معها الأشكال كتسرب المياه من الصخور . . هذه الأصوات قد ترشد الفنان إلى « الفورم » الفنى الصحيح المتماسك . . أو تغرقه . . وتبتلعه . . ليقع فى شباكها ، ولا يستطيع منها فكاكاً .

حدث هـذا مع بعض الشعراء السيرياليين كأبـولونير ، وبريتـون ، فقد كـانت هـذه الأصوات تلح عليهـم . . تدغـدغ حـواسهم . . تمزقهم . . تفتتهم فى صور سيريالية لا آخر لها ولا قـرار . . وهى صور لا حيلة للرجل البسيط معها كى يفهمهـا ، ويتذوقها ، وقد يجد فيها الإنسـان المثقف ما لم يقصده الفنـان ، فيستكين إلى تلك الصـور فى راحة ، أو تضعـه على حدود القلق والتوتر .

وكثيراً ما تكـون الحذلقة الثقـافية من ألـد أعداء شـاعريـة الفن : تجمد الفنان، حين تلقى به إلى الافتعال ، وترفعـه إلى عرش الصنعة المرمرى البارد . . تدفعه إلى قتل البراءة . . وإلى تحطيم كل أسلحة صراعه ضد المجهول . وقد يتمرد الفنـان على ذلك الجمود فتولد الـرغبة ثانية ليمـزق الأغلال التى تغله، ويسعى وراء شاعرية الحياة وشاعرية العمل الفنى فى سراديب مظلمة من العجز . والفنان فى هذا ، غير مسلح إلا بإنفعـاله وحبه الصوفى للحياة الذى يقوده أحيـاناً إلى صور ورموز سيريالية ، ممـا يقذف بها العقل الباطن إلى سطح الوعى .

وبوجه عام ، حينما يبدأ الإنسـان تمرده باحثاً عن الكمال كقيمة مطلقة ، فليس أمامه بـد من التقدم مقاتلاً خلف نصله المشهور ، أو يجثـو ساكناً فى رحاب التصـوف . ولكن الفنان بوجـه خاص ـ منقباً فى أعماقـه ومتخبطاً فى ظلمة إحساسه بالعجز ـ قـد يجد ضالته المنشودة عن طريق تلك الأصداء ، أى أصـداء تلك الأصـوات التى تتسرب من أعماقـه إلى أعمالـه الفنيـة والتى تضطرم . . وهيهات له أن يخمد أصواتها .

لكن أن حـدث التناقـض بين الصورة المطـروحـة أصلاً فى مخيلتـه وبين

قصـور التطبيق بإمكانـاته الفنيـة المحـدودة ، فهو قطعـاً لن يستسلم ، أو يصمت أو يقتنع ، فقد انتقل حبه هنا إلى أرض حقيقية للتجربة ، انتقل من إدراك نظـرى لـوجـود كمال مطلق ، إلى سعى دؤوب وراء الكمال ، ووراء الشاعرية الخفية للحياة .

ننتقل بعـد ذلك إلى البحث الحقيقـى عن الكمال ، والحب مع غيـاب علاقة ملموسة تربط العابد والمعبود ، كما فى حالة المتصوفين ، والتى تدعهم فى شوق دائم إلى المحبـوب ، شوق يزداد ولا يفتر أو ينقص . . هنا يطـالعنا عند الفنان إصرار دائب على وضع حد لتلك الظلمة . وليس أمام الفنان بد حينئذ من تمزيق كل غلالاته ، غلالـة بعد غلالة ، كى يقف مجرداً لأن هذا الموقف أفضل وأشرف بالنسبة له ، ولا يهم حينئذ إن كانت صورة غامضة أو رؤيته ضبابية ، فيكفى أنها صادقة .

١٥

تأكيـداً لما تقدم : فقـد يعجـز فنان مشهـور عن تحريك مشـاعرنـا ، إن اعتمد اعتماداً كلياً على تمكنه من مفردات صنعتـه ومهارته فى الأداء . وغالباً ما ينقلنا فنان هاو أو صغير إلى حالة أشبـه بالنشوة الصوفية ، ذلك إن كان يحدوه الصدق والإخلاص ، والرغبة فى أن نشاركـه حالة نفسية معينة تسيطر عليه ولا يستطيع منهـا فكاكاً . وينجح هـذا الفنان أكثر إن كان مـا يعبـر عنه صـدى لما يعتلج فى نفوسنا ، فحينئذ تتمـزق كل غلالة تفصلنـا عنه ، الـواحدة بعـد الأخرى ، لينقلنـا معه إلى حـالـة من النشوة تتعـدى الزمـان والمكان . .

وفى لهجتنا العـامية يـوجد تعبير دارج « عنـده روح » أو « روحه حلـوة » وذلك إطراء لحيويـة شخص وصدق إنفعاله . كما أننا إزاء إطـراء امرأة تجيد الطهى نقول « نفسها حلوة » ، ومعنى هذا أن المسألة تتعدى إمكانية الطهو والخامات إلى شىء أبعد . وهكذا انتقلت هذه العبارة إلى مناقشاتنا للأعمال الفنية ، فنقـول مثلاً أن هـذا الفنان عنده روح ، أى أن عملـه الفنى يملك حياة خاصة به ، ويفرض وجوده علينا وله حضور .

كـذلك لمحنـا من قبل ، عن ذلك النـوع من الغنـائيـة التى نلمسهـا فى العمل ، والتى تـرفـرف حتى تبلغك عالماً من النشـوة . . نتأرجح معهـا أو نتريث أو ننـدفع لنصل إلى النهـايـة وما هى بنهـايـة . . فهى تصل بنـا إلى حدود السعادة . . وإلى حدود الحزن . . وإلى حـدود الراحة التى تتابع دائماً بعد حس باختناق . . إنه شعـور نستكين إليه رغم أنه مشحون ومكتوم . . نشعر معه فى آن واحد بحدة السكين فى الجرح ، وراحة الشفاة مع القبلة . . حس يذهب بنـا إلى شوق لا نـدرك كنهه . . يسعى إلينـا كما تلمس أطراف أنامل فتـاة أصابع من تحبه على منضـدة فى مقهى ، أو كاستجابتنـا لحركات وإيماءات الـراقصة الشرقيـة ، إن نسيت وانفعلت بذاتها وهى تـرقص . ولا يعيب المرء أن يعترف أنه يضيع نشواناً مع الـراقصة وهى تتثنى . وربما كانت أول امـرأة فى العـالم رقصت فى مصر ، وكان ذلـك لأغراض تتصل بـالـروح والعبادة ، ولكن الآن لم يعد الرقص دينياً ، أو معبدياً أو جنائزياً . . ولم يعد مقيداً فى حركـاته وإيماءاته فى نطاق قـوانين كلاسيكية صارمـة ، إنها الحرية هى التى قد تقود الراقصة إلى تلك الشاعرية الجياشة ، وترتفع بها عن صنعة الإثارة واستمالة الغرائز والإسقاطات الجنسية . . فتتفوق على نفسها وتتجاوز ذلك الغرض الذى من أجله رقصت .

وحينها تتريث الراقصة . . نتريث نحن كذلك لنلتقط بعضاً من أنفاسنا اللاهثة خلفها . تمد يدها لتلتقط من أحد العازفين خلفها الصاجات لتثبتها فى أصابعها . . ثم تثبت قدميها فى الأرض ، لتستند بجسدها المتعب على ساقيها . . وقد تركت حبات العرق تتساقط كيفما شاءت . . حينئذ تهدأ الموسيقى ، وتهدأ الأضواء . . ويهدأ النظارة . . وتجمد أصابع الطبال على سطح الطبلة المشدود ، وتجحظ عيناه فى انتباه شديد ، فى انتظار حركة منها ، إذن فقد اختارت هى اللحظة التى ستقول فيها كلمتها ، وعلى الموسيقيين أن يتبعوها . . متريثين متمهلين . . وكأنها يمتلكها الإحساس بمجهول تترقبه . . تخشاه رغم أنها تصبو إليه .

ويتساءل المرء أى دماء تطالب بها الآلهة حتى يتأتى لهذا الجسد أن يتثنى ويرتجف فى تعبد وثنى ؟ . . محملاً بكل حساسية البشر للحياة والموت . . للغضب والفرح والحزن ؟ . . والرقص فى هذه الحالة لن يحمل إليك شعوراً بالبهجة أو المتعة أو الجنس ، أو الحبور ، فالراقصة قد بدأت تجد لنفسها خلاصاً بانفعالها فى الأداء . . وانصهارها مع ذاتها ، وحينئذ يرمز تثنى الجسد لقيمة مطلقة ، يرمز إلى تعبير عن محاولة الهروب من واقع مفروض ، والانطلاق من سجن الحياة بحدوده الضيقة . . وإذ بهذا الجسد رويداً رويداً يتجرد ويتحول إلى شىء مطلق آلى . . ونحس أنه يجتاحنا معه كتيار جارف رغم بطء حركة الراقصة وتثاقلها .

لكن من الأصوب أن نحدد هنا ، أن مثل هذا الحس الشاعرى الذى يحط على الراقصة فيحركها وكأنها فى نشوة - والذى سبق أن أشرنا إليه من قبل - لا يمكن تكراره أبداً بحذافيره وبصورة ثابتة مع كل مرة . . وهو أشبه

«بالكادينزا» التى فى الحركة الثالثة ، من « الكونشرتو » . . إذ نترك للعازف حرية صياغتها وبنائها كيفما شاء ، ووفق حالته النفسية . . وهى بالضبط التقاسيم التى يترك للعازف الانفرادى أداءها وفق هواه . . وكأنها تعبير عن فرح أو تحرر ضد النظام الهندسى القاسى الذى يفرضه قانون العمل الفنى ، ويضيق الفنان بخضوعه له . . إن هذا الحس هو تعبير مطلق عن الحرية التى يصبو إليها الفنان . . إنه دائماً بمثابة المسامير القوية فى نعش زيف الصنعة وجمودها . .

والراقصة أو الفنان الذى يستدر أحاسيس النظارة بافتعاله وحذلقته فى الصنعة ليس بفنان . . إن راقصة كزينات علوى مثلاً بانضباطها الشديد ، متريثة ومتمهلة فى اشتقاقات وتقاسيم لا حصر لها . . وتحية كاريوكا بانفعالها وتأججها . . وهدى شمس الدين بكل ما تحمله من غنائية بكائيات الجنس السامى ، كلهن كن يملكن نفس الشاعرية التى منحتها هذه الأرض لباقى فنانيها الكبار من شعراء وكتاب وفنانين .

فمصر عبر التاريخ كانت البيئة الوحيدة التى نرى فيها الحس بالموت شيئاً طبيعياً . . ويتأرجح فيها المرء دوماً ما بين رغبة فى دنياه وحنين إلى آخرته . . حتى أعاصيرنا وزوابعنا ، تحمل هذا الحس بانقشاعها بعد فترة وجيزة . . فحينما تمطر السماء جياشة بعد إعصار ، يأتى صوت سيد درويش الأجش ، وكأنه امتزاج ضحكة سائق عربة كارو بترنيمة حزينة لقس قبطى . ومع غروب فى الشتاء يأتى محمود سعيد ليثبت أن برودة ليلنا لا تصطك فيها الأسنان ولا يموت فيها المرء ، بل إنه صراع الظل والنور فى أضوائه النحاسية كتململ بنت البلد الطفلة بين ذراعيك ما بين رغبة

وإحجام . وحينها تحترق شاعريتنا كلية فى وهج كحريق يأتى نجيب محفوظ بصحبة يحيى حقى ، يلهثان فى أزقة سيدنا الحسين تحت شمس الظهيرة ، إنه ذلك القيظ فى صيفنا هو الذى جعلهما يكتشفان أن إحساسنا بالموت ما هو سوى إحساس د افىء اعتدنا عليه ولم يعد يفزعنا لأننا ننتظر معه ليل مريح . . .

يوجد دائماً فى الحياة ما يصعب علينا ربطه بأحزاننا أو أفراحنا أو حتى نملك القدرة على مناقشته ، لكننا ننتشى حين يكون فى مقدورنا وضعه على الورق ، وننتشى كذلك إن قرأناه وأحسسنا به . . على كل ليس هناك داع لتحميل الأمور أكثر مما يجب بافتعال الفهم أو الوعى لكل ما يجيش فى نفوسنا ، أو نحققه فى الفن .

قالت : « هناك مقهى يؤمه الكتاب والفنانون والشعراء . . مقهى يضج بالحياة ، بالضبط كمونبارتر . . إنه قلب مصر النابض . . دلنى عليه . . وقدنى إليه . . » .

قلت لها : « سيخيب ظنك . . » ، إلا أنه أمام إصرار المرأة فلا بد من الانصياع . وفى المقهى قال لها شاعر شاب : « الشاعر أو الفنان التشكيلى منبوذ اجتماعياً ومادياً وأدبياً وعاطفياً . . » فقاطعته : « ألست مشهوراً ؟ . . » أجاب : « بلى . . لكن أتدرى كم شهراً انصرم عنى وأنا مازلت فى كتابة قصيدة ؟ . . وإن أتممتها ، كم أتقاضى ثمناً عن نشرها فى جريدة؟ . . الأفضل ألا أقول الثمن . . وهم دائماً ليسوا على استعداد لنشر القصائد . . ويستطرد : والفتيات ، لا تحدثينى يا سيدتى عنهن ، فالشاعر دائماً بالنسبة لهن رجل ضائع لا عمل له ومهما كان لى من

معجبـات، فـلا يتجـاوز عـددهن واحـدة على ألف من معجبـات أحقـر مغنى . . . . . . ».

ويمضى الشاعـر . . ويقبل وجه متحجـر تتقاذفـه المناضـد بجحود ، ويهمس هذا الوجه من آن لآخر « كـاريكاتير . . صورتك . . بورتريه . . » الرجل صاحب الوجه المتحجر بحقيبته ، وماسح الأحذية بصندوقه يتناوبان المناضد . . . .

شىء مـا يتمزق فى أعماقى . . فـالفنان فى المجتمع المعـاصر بطريقـة أو بأخرى . . هذا الـرجل . . الفنان فى المجتمع الحديث يمسخ . . يشوه . . وقد يستحق آخر أيامه ، دون أن يملك لـذلك دفعاً . . الفنان فى مثل هذا المجتمع يحاكم ويـدان وهو لا يـدرى أى جريمـة اقترفها بـالضبط ، كبطلى كافكا فى المسخ والمحـاكمة . وليس وراءه هنا جمهور يسـانده ويحدد مستواه كلاعب الكرة . . بل يترك ذلك لوسائل الإعـلام تؤكد اسم من تريد وتضعه تحت دائرة الضـوء . . أو تسحق من تـريد . . ومـا دام الجمهـور لا يملك مقاييـس سليمة تحدده فهو يـؤمن على وسـائل الإعلام . وتثار زوابـع حول مشـاكل الفنانين . . زوابع كلهـا فى فنجان ، ولا أحـد يحس بها . . فيلقى اللوم جـزافاً على هذا ، أو ذاك ، ودائماً ما يكـون على لجنة مقتنيات أو نـاقد مسكين . . . .

شىء ما يتمزق فى أعماقى . . . . . .

الجلجلـة فى رقبـة حمار ، وأصـابع صبى تتحـرك بعصبيـة على جـرس دراجته، والأضـواء المتلاحقـة تخطف بصرك عن سيارات مسرعـة . . سوق

العتبـة للخضـار واللحم على يسـارك ، ومقهى التجـارة ، حيث ينتظـر العـازفون ومتعهـدو الحفلات ، ينتظـرون المكـالمات التليفونيـة التى تخبرهم بمـوعد عمل . هـذا هو مـدخل شارع محمـد على ، إنه لم يعـد الآن ذلك الشارع الـرئيسى الذى يمضى بك إلى القلعة . . لقد ذهب عنـه كذلك كل ما كان يميزه عن كثير من طرقات مدينة كالقاهرة كشارع الفن والفنانين . . وأزقتـه المتـآكلـة بأرضيتهـا الحجريـة التى لم تعـد مـرصـوفـة أصبحت كفم عجوز . . سن هنا . . وسن هناك . .

ظلمـة هـاجعة إلا مـن بصيص ضوء ينبعث مـع نهاية درج ، ونـاصيـة زقـاق . . صانع أدوات مـوسيقية ينكب سـاهراً على عـود جـديد . . وبائع يغفو على باب حانوته ، لعل وعسى يقبل عازف ليؤجر منه آلة موسيقية . . فجأة تقدح فى سكـون هذه الظلمـة الناعسة ، ضحكـة نسائيـة طروب . . تجلجل . . تتدحرج عبر الزقاق كدينار ذهب أو خرير مياه على منحدر . . إنـه شـارع محمد على ، لم يـذهب شىء ، لا الصـوت ولا الصـدى . . ولا الرائحـة والشذى . . فبصمات من عـاشوا فيـه أقوى من أن تـزال . . ومن السهل إزالة أيـة بصمات ، إلا بصمات من عاش بالطول وبـالعرض ، وقال كلمته وأجـاد ، فهنا ــ وربما ، فقط فى القاهـرة ـ المكـان الذى يتعلـم فيه الصبى من والده ، والبنت من أمها ، ويختار التلميذ أستاذه ليتتلمذ عليه . وتمتد جذور حية نابضة لأسماء لا تعلم عنهـا شيئاً ، لكن ذكرياتها وصداها مازال المكان ينبض بها : . . البنت « حنيفة بنت نجية » ، « وما تمرش بنت لمض » ، « وسيد أبو القمصان » و « سيد دقة » ، « وعلى عيشة » ، «وحواوأ أبو غزال» ، « ومحمد غمازة » ، كلهم وغيرهم فنانـون كانوا أكثر من خريجى

المعاهد والكليات الفنية . . كانوا أكثر منهم فناً وصنعة وأصالة ، بل وأكثر عمقاً وإنسانية . . نحن دائماً نهتم بأنفسنا أكثر من اللازم ، هذه هى الطامة . . نتعلق بقشور بورجوازية ، ونخجل من ملابس مهلهلة رثة . . نخجل من فم مطبق اصفرت وتآكلت منه الأسنان . . من يدرى . . ماذا فى استطاعة هذا الفم أن يهمس به ؟ . . نخجل من أصابع نحيلة نتيجة تعاطى الأفيون ، وأحرقتها السجائر ، من يدرى ماذا فى استطاعة هذه الأصابع أن تقول ؟ . .

هذه هى الطامة الكبرى : إن هذا المجتمع مع حكمه علينا بالإعدام ، نصرُّ عليه ، ونتمسك بقيمه الواهية .

وأصالة فننا بشاعريته ، أبحث عنها . . وخلال أقواس البواكى الشاغرة عبر شارع محمد على ، يعصف هواء بارد بكل ما تبقى فى رأسى من واقع أكاد أنكره كلية . . يأتى هذا الهواء ليدور بإصرار فى دوامات تدوى فوق الرؤوس، تبحث عن مستقر . . إنه هواء مثقل برائحة رضيع بتمائمه فى شمس الشتاء ، وطبيخ قاهرى يغلى فى ساعة متأخرة من الليل حتى لا يحمض مع شمس اليوم التالى ، ورائحة اللبان فى فم صبية تتبختر على درج الزقاق . . إنها رائحة القاهرة . . القاهرة القادرة دائماً على تقديم مواهب جديدة . . والمشكلة ليست مشكلة لجنة مقتنيات ، ولا ناقد لا يجامل . . وأتساءل : ما مدى ارتباطنا الحقيقى بأهلنا ومدينتنا حتى يرتبط بنا أهلنا وترتبط بنا مدينتنا ؟ .

١٦

فى لحظة ما ، يفاجأ الفنان أو المرء ، بأن كل مقاييسه التى اعتنقها ، أو

عاش بها ، ومن أجلها لم تعد تصلح له ، فإدراكه قد تجاوزها . . والخوف من المجهول يجعله يحجم عن التغير ، لكن ما العمل وقد ضاق بكل ما كان يرتاح له ، ويركن إليه ؟ . .

ويلم بنـا الحدث وراء الحدث ، ولا نجد لـه تفسيراً أو مبرراً . . نتساءل . . وأخيراً لا نملك سوى أن نضع أمام ذلك الحدث علامة استفهام . . ويمضى بنا الوقت وتكبر علامات الاستفهام فى حياتنا . . تتضاعف . . تتكاثر . . حتى يجد المرء نفسه أمام علامة استفهام كبيرة . . وكبيرة جداً . . ألا وهى وجوده فى المجتمع .

والفنان مع مسؤولياته وتساؤلاته ، وكثرة علامات الاستفهام فى حياته ، وضيقه بقلقه وصراعه ، يحن دائماً إلى الارتباط البسيط بالحياة ، بكل ما يحمله ذلك الارتباط من عواطف جياشة ، أو استسلام آمن . . وكأنه يخاف على نفسه الضلال إن ابتعد عن هذا الارتباط . . يحن إلى أن يكون إنساناً بسيطاً كباقى البشر . . فى رغباته وتصرفاته . . وإلى الجحيم بالوقار الذى يفرضه عليه مجتمع الطبقة المتوسطة .

كان « راسين » يقطن بجوار « ماليرب » ، فى بولونيا خارج باريس ، وكثيراً ما كان المارة يكتشفون رأس راسين تطل من نافذة صغيرة ، يزعق على « ماليرب » ، يسأله إن تعثر فى الكتابة عن اشتقاقات كلمة أو وزن بيت من الشعر ، ثم يتراشقان بأقذع الشتائم والسباب . « وشاتو بريان » كان يصر على ترك مائدته فى المطعم ، ويدخل المطبخ . . يختار قطعة لحم خاصة وينضجها بنفسه وبكيفية معينة . . لذلك سميت قطعة اللحم هذه ، المشوية بتلك الكيفية ، « شاتوبريان » . وكذلك كان « فردى » بطبقه

المفضل « سبيكتى الإفـردى » . . لكن هناك رسـامون أبعادهـم فى الحياة لا تتعدى البدلة القشيبة والحذاء « أبو كعب كباية » . . يفتعلون فى كل شىء : من مـواقفهم الفكـريـة إلى ردهم فى التليفون . . يتصـورون أن لهم أهميـة فى الحياة ومجتمعاتهم أصلاً ليست فى حاجة إلى أمثـالهم ، فهم كالوعاء المثقوب فوق رف فى المطبـخ ، لا يمكن استخدامـه ، وتضطر الخادمـة إلى تنظيفه . يناضلـون ويدافعـون عما يطلقون عليـه لفظ « الفرديـة المميزة » ، فيطـالبون بحقوق للفنان دون أن يكلفوا خاطرهم ـ ولو لمرة واحدة ـ بسؤال أنفسهم عن واجبـاتِ الفنـان ومـا الذى فى استطـاعتـه تقـديمـه للمجتمع . أفكـارهم وتصرفـاتهم لا تخرج عن مراهقـة فكـرية متأخـرة بـالضبط « كالحصبـة التى تصيب الشيوخ » . . يفتعلون حتى ابتساماتهم . . ويرسمون كلماتهم بنفس التفاهة التى يـرسمون بها صورهم . . وشكلهم وملابسهـم . . يلقون اللوم على مجتمعاتهم وعلى الناس ولا يقولون كلمة ثناء واحدة عن زميل ، أو تلميذ ، أو صـديق . . يسخطـون دائماً على الآخــرين ، وعلى المجتمع ، وكأنهم يريدون الحكم على ملايين من البشر بـالإعدام لأنهم لا يفهمون الهراء الذى يقدمونه . . يدينون مجتمعهم ، ومجتمعهم أعطاهم كل شىء ، بالضبط كما فعلت الفلاحة الفقيرة حين دفعت آخر مليـم معها لطفلها ، لتشترى له من سيدنا الحسين ، الطربوش المنقوش وبدلة الضابط .

وعلى كل حـال ، فذلك حـديث يطـول إذا سرنا فيـه ، ومـا يعنينـا الآن لنؤكـده ، هو أن معاناة الفنـان الحقيقية تبدأ حين يتمـرد على كونه فنانـاً قد انضبط بمقاييس معينـة ، فينطلق إلى الطريق طفـلاً يلهو بالحيـاة كلها . .

يصبـو إلى لحظات يشعـر فيها بـالحرية يقتنصهـا من بين التزامـه المضنى فى عمله .

غالبـاً ما يحدث مع كثـرة التساؤلات فى الحيـاة . . وفشل الفنان فى إيجاد توافق بينه وبين نفسه ، وبينه وبين المجتمع ـ أن يتخبط عله يجد تبريراً لكل مـا يضـايقـه أو خـلاصـاً . وقـديماً ، تفـاقـم تـوتـر الفيلسـوف اليـونـانى أمبيـدوكليس ، فبـدأ يتصـور نفسـه عصفـوراً ، ثم بعـد ذلك شجـرة ، ثم سمكة ؛ ثم إلهاً ؛ وأخيراً انتحر بأن ألقى بنفسه فى بركان أتنا .

إنه فقط فى أحلامنا نكتشف القيمة الحقيقيـة والفعلية لإمكانية عبارة مثل «حرية الإنسان» . . . .

١٧

يخطىء الفنانون إذا نظروا لأنفسهم على أنهم مخلوقات خاصة متميزة . . فكل امـرىء ، من الفـلاح البسيط إلى الحرفى ، يبدع ، ويخلـق بطريقـة أو بأخرى ، بل وقـد تكون بنفس الخطـوات التى يتبعها الفنـان . يخترعون . . يتخيلـون . . يتمنـون . . يحلمـون . . يخيفـون أنفسهم . . يتـذكـرون . . يلاحظون ، ومن كل هذا وذاك يكونون أفكارهـم ، ومفاهيمهـم ، وأحلامهـم . التى قد يحققونها أو يعجزون عن تحقيقها فى أحيان كثيرة .

وربما يختلف من يعمل فى الحقل الفنى عن الآخرين ، بأنه يملك القدرة أحياناً على تدمير تلك الصور والأفكار التى يبدعها إن كف عن الإيمان بها ، فيتمـرد على الاستسلام لها ، ويصب عليهـا جـام غضبه . . يطعنهـا بشتى الوسائل . . ينقض بناءها . . ويبذل قصارى جهده فى سحقها . ودائماً ما

ينجح فى ذلك فتتمزق الصورة التى نسجها ويسقط البناء الذى تخيله أنقاضاً دون أسف . . ويحدث ذلك حين يكتشف أن ما بناه ليس سوى كذبة أو «أكلشيه» . . وإن حدث ووجدت فكرة . . أو « مبدأ » يملك الصلابة على تحمل ضرباتنا ، وتمردنا وقلقنا المستمر . فيقاومنا مثبتاً إصراره على الاحتفاظ بنبض حياته فى فكرنا ، واستمرار جذوته مشتعلة فى وجداننا ، حينئذ قد لا نستطيع التخلى عن ارتباطنا به . . وتظل قدرته على الاستمرار ممثلة فى خط بيانى يوازى الخط البيانى لنمو تفكيرنا فى الحياة .

وفى هذه الحالة لا نستطيع التخلص منه ، وقصارى ما نملكه هو تجسيده فى أعمالنا الفنية . وقوة الفنان هنا تكمن فى استمراره حاملاً النقيضين ، اعتناقه هذه الفكرة ، وفى نفس الوقت مقاومته إياها ، تارة بطرقها بقوة وهى مشتعلة فى أعماقه ؛ وأخرى يتركها لتبرد . وكلما اشتدت هذه المقاومة أو هذا الصراع ، كلما تحقق عمل فنى أقوى وأنقى .

وفى فترة بدا ستالين فى خيال بعض الفنانين فى صورة بطل عملاق ثم سرعان ما تغيرت الصورة فى مرحلة تالية إلى أن انتهى الأمر بهم إلى إنكاره كلية ، بالرغم من صورته القديمة . ومما لا يستحق عليه الصفح هو محاولته القضاء على الفردية التى تبدع أو تملك المقدرة ــ كما بينا ــ على الصراع الفكرى أو نقض القيم المستهلكة ، والآن فى كل مكان من الدنيا حتى فى الاتحاد السوفييتى نفسه ، توشك صور وتماثيل ستالين على الاختفاء . ولن تخسر البشرية كثيراً بهذا ، فمعظمها كانت أعمالاً سيئة لا تمت للفن أو لعظمة رجل قاد أمته فى أحلك فتراتها . . ولعل أخطر ما يزعج الفنان حقاً من فترة ستالين ، ليس فقط أن معظم الأعمال التى أبدعت فى عصره سيئة ،

بل بسبب خضوع الفنانين لأمر كاد أن يكون قانوناً ، ألا وهو اعتناق فكرة أن الإنسان يجب ألا يهاجم أو يناقش حين يكون عظيماً . . هذه الفكرة سلفاً لا يوافق عليها الفنان ذو الطبيعة المتمردة ، البناءة والهدامة فى وقت واحد . وحتى إن طوى عقله الواعى ، على إيمان بشخصية عظيمة ، ففكرة هدمها وتمرده عليها تظل متيقظة فى عقله الباطن ، تنتظر اللحظة المناسبة التى يبلغ فيه تمرده غايته ، ليعمل فيها بمعاوله .

والتحدى العظيم الذى يبقى دائماً لمواجهة الفنان ، هو تحقيق المساواة فى المجتمع بمعناها الحقيقى ، ورغم اقتناعنا ، أنه مع بداية ثورة ، أو تطور اجتماعى ، أو حرب ، قد يكون من الصعب تحقيق هذه المساواة فى يوم وليلة ، إلا أن هذا التساؤل ، أو بالأحرى القضية تصبح بالنسبة للفنان ، من الأمور التى لا يمكن إسقاطها أو التغاضى عنها ، لارتباطها المباشر بالمعنى البسيط الصريح لإنسانية الإنسان .

وقد يكون تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية غاية صعبة ، فيظل الفنان متأرجحاً بين إصرار ديلاكروا على ملابسه الغالية المزركشة ، وإصرار لينين على حذائه العملى البسيط . . ويظل التساؤل فى مخيلته يتأرجح كالبندول : أيهما كان يستعرض قوته وفرديته المميزة ؟ هل هو ديلاكروا بملابسه المزركشة الأنيقة . . أم لينين بحذائه الضخم البارز اللامع ؟ . .

إن من الصعب الإجابة . . . .

١٨

فتحت الباب لأحد الأصدقاء ، فإذا به يشير إلىَّ محدثاً ولده : « هذا هو عمك حسن الذى طالما حدثتك عنه ، وهذا هو مرسمه » . . وكأنه يقول

له : « هذه هى جبلاية القرود ، وهذه هى القردة حسنية . . » وأخذ الصبى تـارة يتطلع إلىّ ببلاهـة ممـزوجة بـالخبث ، وأخـرى يتطلع إلى باقى الأشيـاء بالمكـان، فانتـابنى الضيق . . وينتابنى نفس الضيق أيضـاً حين يتصل بى مسؤول ليعلن عن رغبته فى اصطحاب ضيوف أجانب إلى مرسمى .

وكثيراً مـا أعجب لنـوعيـة الأهمية التى يعطيهـا مجتمع الطبقـة الـوسطى للـرسـام وكأن الذى يحدد قيمـة الفنـان هـو نشر الأخبـار عنه ، وتحركـاتـه ومغامراته وفضائحه ونزواته .

ومنذ وقت قريب قرأنـا عن الأبحاث التى أجريت للتحقيق فى أن صورة الموناليزا لليونـاردو ليست لسيدة بل لرجل . . يا للسخف . . وأسخف من ذلك ما قـرأناه كذلك أنهم فى مدريـد عقب الحرب العظمى الأخيرة انتهكوا قبر دوقـة ألبا . . يقيسـون جمجمتهـا ، وعظـامها ، ليقـرروا للمـرة الأخيرة وبصـورة نهائية ، إن كـانت هى التى رسمها جـويا عـارية أم لا ، إن هـذه الفئات ذات النظرة السطحية والرخيصة من الطبقة المتوسطة التى تعيش على الثرثـرة وحب الاستطلاع ونشر الفضـائح ، لا تألوا جهـداً فى الاهتمام بحياة الفنان الخاصة بما فيها من توتر أو غرابة . وهذا هو الذى يدفع المرء إلى تقرير أن المسألـة ليست أكثـر أو أقل من إسفــاف وتهريج . . فـالفنـان يحترق والآخـرون يتسلـون ويستمتعـون بهذا الاحتراق . . ويبحثـون عن الغـريب والطريف فى تصرفاته ، وشؤون حياته التى تخصه هو فقط .

والفضول مـع مثل هذه الطبقـات لا نهاية له ولا آخـر ، وأكبر دليل على ذلك ما كسبه الناشرون من الكتب التى كتبتها زوجات بيكاسو ، وتولستوى . . وديستـوفسكى ، ونيجنسكى وغيرهم . . هــل مثل هـذا الهــراء هــو

الذى يحـدد نوعية الصلـة التى تربط الفنانين بمجتمعاتهم وبعشيرتهم ؟ . .
لا أبداً . . ، لكن مثل هذه الثرثرة قد ترضى تطفل وفضول هذه الطبقة من الناس التى تحب دائماً أن تلوك هذا السخف وغيره من الفضائح وقت فراغها كنوع من التسلية .

ومثل هذا الاهتمام بالمشهورين من الفنـانين أسبابه كثيرة ، لكن ربما كان أهمها أن نمو الطبقـة المتوسطة ، وسيطرتها على المجـاميع العاملة قضى على ملكـة الإبداع التى كـان يمتاز بها الفـرد العادى فى المجتمعـات البدائيـة . وبالتبعيـة قضى على قدرة الفـرد العادى على تمييـز وتقديـر الكفاءة الفـردية واحترامها ، تلك الميزة كان يمتاز بها الـرجل البدائى بصورة عامة ، ألا وهى الإبداع الفنى ؛ كإحدى مقومات بنائه الحسى ، سيان كان رئيساً أو مرؤوسا ، والتى مـازال رجل القبائل البـدائى ، حتى فى القرن العشرين يمتـاز بها . . لكن فى المجتمعـات المتمدينـة أصبحت هـذه الملكة من النـدرة لدرجـة أن أصبح سواد النـاس يعتقدون بوجـود الشذوذ والأسرار التى تساعـد الإنسان الموهوب على الخلق والإبـداع ، فلا أحـد يريـد الاعتراف بتفوق الآخـر عليه حسياً أو فكرياً . . وهكذا يبـدأ البحث عن هذه الأسرار ، فى حياة الفنانين الخاصة ، الأمر الذى يقود حتماً إلى السخف والمهاترة ونشر الفضائح .

إن الفنان بإبداعه ، يسطر على الورق إيمانه بعقيدة ما لا أكثر ولا أقل . . وليست وظيفة الفنان على الاطلاق أن يسلى أولئـك الذين لا يملكون عقيدة ما أو إيمانـاً بشىء ما . . يسليهم من ضيقهم وتبرمهم الذى يـرجع إلى خواء فكـرهم ، وتسكعهم الـذهنى المستمـر . . الفنـان فى أعمالـه يعلن مـوقفـه بالنسبـة للحياة والمجتمع والآخرين . . هـذا الموقف يتفق عليه سلفـاً ـ على

الأقل مع نفسه ـ وإصراره عليه هو الـذى يهمنا أصلاً . والويل له إن أعلن موقفه متخـاذلاً ، فهو إن استطاع خداع الآخـرين لفترة ، لا يستطيع خداع نفسه ، وإن استطاع ذلك . . فسيقضى عليه وعلى فنه صراع داخلى يمزقه .

إن الفنـان يبدع كى يتقـدم العـالم ، ولأن الفنـان ـ ربما أكثـر من الغير ـ يشعر بأهميـة ضغطة بسيطـة على يد إنسـان آخر . . فإن مثل هـذا الأمر لا يمكن حدوثـه إلا إذا صور الحقيقة مرة كما هى . . عـارية كما هى . . بكل التناقضـات التى تضطرب فى نفسـه . . وليست فى حياتـه أسرار أو طلاسم حتى يجرى وراءها الناس .

ولا يهم الفنان أبـداً إن كانت تلـك المرأة العارية التـى رسمها جويـا هى دوقة ألبا ، أو غيرها ، بقدر ما يهتم بالدماء التى كانت تحترق فى عروق زميل له وهو يرسم تلك الصورة .

١٩

أفيق قليلاً ، من المغص الكلوى ، فأذهب إلى الحلاق وأنصت له ، رغماً عنى يحدثنى عن المرض ؛ وعن السيـاسـة ، وعن المخلـوق العجيب الـذى اصطاده الصياد ، نصفه امرأة ونصفه سمكة . وبما أنه يعلم بكونى رساماً ، فهو يعمل فى رأسى بحذر شديد . . ظللت ألاحظه ـ فى المرآة ـ وهو يعمل : معظم وقته يتراجع . . يتطلع إلى رأسى . . ثـم يتقدم ليمسها بأصـابعه . . ويتراجع ثانيـة ، وقد مالت رأسـه ناحية مـا ، وذلك حتى يتمكن من رؤية شعرى من زاوية معينـة ، وفى ضوء معين . . يسبل جفنيه حتى يتمكن من تحديد كتلة الشعـر فى أقل ضوء . يقوم بنفس الحركات التى يـأتيها الفنان ، وهو يتراجع أمام صورته ليختبر ما أتته يداه وذهنه ، ويجمع شتات ما يعمل

فى أحسن ضوء ممكن ، إلا أن الفنـان ، بالإضافة لكل ذلك ، يصبـو ببعده عن عمله الفنى إلى محاولتـه تحديد مـا أنجزت يداه فى المقيـاس المناسب . . وأنه لنفس الغرض الذى يدفعنـا للتوقف من آن لآخر . . إنه توقف تأملى ، لا يختص به فقط الفنـانون والحلاقون . . بل يحتـاج إليه كذلك كل الـرجال الخلاقون الـذين يقيسون أعمالهم وحيـاتهم بمقياس دقيق وسليم ، فيتـوقفوا من حين لآخر ليقدموا كشف حساب لأنفسهم عن تصرفاتهم .

وفى المرسم تدور عين الفنان هنا وهناك ، ثم تقف على صورة ، تبدو فيها الرماديات أكثر غنى وثراء . . كم يبدو المرسم مهجوراً . . رغم أننى لم أتركه سوى يوم أو بعض يوم . . صـورة عايدة على الحامل كما هى . . أستند على الباب متطلعاً إليها بنفس حركات الحلاق . . امرأة جميلة وصورة ناجحة . . ربما كانت الرمـاديات فيها أغنى من بقية صورى . . لكنها تحتـاج إلى مزيد من الأزرق فى أجزاء من الصورة ، ومزيـد من البنفسجى فى أجزاء أخرى . . ومع الممارسة يكتشف الفنان أن الذى يحدد الدفء والحرارة فى الصورة ليست حدة الألوان السـاخنة وصراخ اللون الأحمر . . بل يتحدد الـدفء بعلاقات الألوان . . ووضع الـدرجات بالنسبـة لبعضها البعض . . أما بـريق اللون وزعيقه فـلا يحدد شيئاً . وفى بدايـة القرن السابع عشر ، استعمل الفنـانون اللون الأزرق بكثرة حتـى يعطى فرصة للون الجسد البشرى أن يظهـر بكامل نضارته وحيويته . . فقيمة كل لون مرهونة ومشروطة بعلاقتها بما يجاورها من ألوان .

ذلك حـديث طـويل ، المهـم أن المرء يكتشف نفس الشىء بـالنسبـة للحيـاة ، فالـذى يحدد دفء الحياة ، ليس صراخ العـواطف واضطرامهـا ،

بقدر ما تحدده العلاقات الإنسانية البسيطة السليمة ، علاقات تخضع لقانون يحددها ، كذلك القانون الذى تخضع له الألوان والدرجات فى عمل فنى . . إننى أتذكرها حين جاءت لتكون موضوعاً لصورة ، أتذكرها وهى تنسل إلى مرسمى أول مرة . . وشمس الصباح تغرقه . . شىء جميل يحترم . . شىء لا يرتبط بسن ما ، أو شكل . . تتكوم على المقعد فى رشاقة القط واستسلامه لدفء الضوء . . وبليونة كبيرة تحرك جسدها الدقيق حتى تسكن إلى الحركة المرسومة دون معاناة ، مستسلمة لضوء الشمس المتسلل من النافذة ، وهو يغرق شعرها فى ذهب وفضة . . بينما يختفى وجهها مع الظل فى حياء . .

وحين يقوم الحوار ، ونادراً ما كنت أتناقش معها . . تظل التساؤلات العديدة تتذبذب مع نظرتها الحائرة . . لماذا يقيم الفنان حواراً مع امرأة جميلة؟ . . أليس الأفضل أن يتأملها عن بعد ، حتى وهى بجانبه بالضبط كما يتأمل الحلاق رأسى . . كنت أتأملها فى منزلها مع الغروب ، ودائماً أجد فى نظرتها التقبل لتأملى الذى لا يملك الفضول . . إنها تملك رحيق المرأة الجميلة التى لا سن لها ، والتى لا تشيخ ، والقادرة دائماً على المنح . . أتأملها بالضبط كذلك الغصن الرشيق ، المثقل بالزهور البيضاء يهتز خارج نافذتها المطلة على النيل ، دون التساؤل لماذا هو جميل . . ولماذا أتطلع أنا إليه؟ . .

وفى المساء ، كنت متعباً ، وأتى صديق . . تحدثنا وتذكرنا أموراً وأشياء كثيرة ، منها فيلم رائع تحدث عنه العالم منذ فترة . . فقال لى أنه دخل ذات مساء على مجموعة من المثقفين ، فوجدهم مخمورين يدخنون الحشيش

والأفيـون ، تناقشـوا عن الفيلم ، وأجمعـوا ، وهـم « مسطولـون » أن الفيلم تخريبى ، يقوم بدور المخدر بالنسبة لـلإنسان ، وأن أمريكا تصنع مثل هذه الأفلام كنـوع من الأفيون للشعـوب . . يا للـروعة . . مجموعـة لا تفيق من المخدر تحكم على فيلم بأنه مخدر . . والفيلم أجمع العالم كله على أهميته .

ألم أقل إننا فى حاجة دائماً كى نتوقف ونتريث ، نتراجع كى نحكم على ما حولنا ، ونحكم على مواقفنا وتصرفـاتنا . . نتريث ونتقبل الحياة تنساب كما يهتز الغصن خارج نافذة « عايـدة » مستقبلاً الضوء فى دعة . ومتأخراً جداً يكتشف الفنان أن تأمل امرأة مثل «عايدة » ورسمها أهم للإنسانية ـ بكثير ـ من المناقشة مع مخمورين «مساطيل» ، لا يرون أبعد من أصابعهم المخدرة، ولا يملكون القدرة على التطلع للأمور كما يتطلع الحلاق إلى رأس الإنسان .

٢٠

تنغصنى فكرة أنى لا أضحى بالدرجـة الكافية فى مثل هذه الظروف التى تمر بها بلدى . . الفرد منا متعب ويـزيد من تعبه أشياء غريبة تـافهة كمقالة جديـدة لكاتب « متروحن » خبير فى الأشبـاح . . ماذا أقـول ؟ . . أقول : «طـوبى للفنان أو الكـاتب الـذى يتصور أن ضميره أوسع من رحمة الـرحمن تسع كل شىء ، ضميره كالبالوعة الجيدة الصنع » . .

ويتساءل المرء ، مـا هو المقياس الذى يحدد الفنـان كإنسان أولاً قبل أن يكون فناناً ؟ . . ولا أتوانى عن إبداء احترامى لليونانيين القدامى . . فهناك قضـايا وأمـور وضعـوا أيديهم عليهـا فى بساطـة وتلقـائية . . فحينما مـات أخيلوس ، كتبوا على قبره « هنا يرقد أخيلـوس تشهد له ساليميس » دون أية

إشارة إلى أمجــاده المسرحية . وهــم بذكرهــم استبساله فى معـركة ســاليميس وضعـوا أيديهم على قضيــة غــاية فى الأهميــة ، ألا وهى : أن بطـولة الفنــان ورجولتـه هى التى تحدد معالم فنـه . إذن فالموقف النضــالى له كمـواطن هو المطلـوب أولاً . . وقــال بـركليس : « نحن نعشـق الجمال دون مغــالاة . . والحكمـة دون أن تفقدنـا رجولتنـا » ، كلمـة جيدة قـوله « الحكمـة دون أن تفقدنا رجولتنا » فنصبح كعجـل تربية اللحوم الخصى ، يكتنز لحماً وشحماً ، أو نقوداً وشهرة ، أو بالأحرى كذباً وخداعاً وزيفاً . . إذن فقد وضع بركليس الرجولة قبل الحكمة . . والآن فلنبحر عن أحجـار اليونان المتآكلة ، لنطرح القضية ببساطة . .

هل يمكن لنا أن نضحى التضحيـة الكاملـة ونظل فنانين ؟ . . لكن ، أولاً ، نضحى بأى شىء ، وإزاء أى شــىء ، أنضحى بـالقيم الفنيــة ؟ أو بموقفنــا إزاء القضايــا الاجتماعية ؟ . . وهل كــان يعى سيزان حقيقـة معنى جملته المشهورة « الدولة نحن ، والتصوير أنا » ؟ . .

وحينما يمسك المرء بالفرشاة ليضع لوناً أو مساحة اقتنع بها ، يشعر بمثل هذا الشعور « التصوير أنـا » لكن الحقيقة ليست كذلك . . « فأنا » هذه فى القـرن العشرين قد مـزقت إلى أكثر من جـزء ، وكل جزء يختلف عن الآخـر كلية . . ولنأخذ مثـالاً لذلك : إن طرقت الباب على مجموعـة من الرفاق ، حذراً ومتـوجساً أفتح لهم ، وحينئذ فأنـا شخص غير الذى كان يـرسم منذ ساعات . . وإن تناقشت مع رئيسى فى العمل فأنا شخص يختلف كلية . . وإن استدعيت للوقوف أمـام مسؤولين فى البـوليس فلا يهم كل هذا بقدر ما يهم سجل آخر لحياتى ، وإن توقفت مع صديقة بضع لحظات قبل توديعها

فى ساعة متأخرة من الليل ، وكأنى أخشى أن أفقد نفسى إن افتقدتها ، فهنا أنا الشخص الضعيف الذى يختلف كليةً عن كل الأسطح الأخرى من شخصيتى ومن حياتى . . كم نخدع أنفسنا نحن الفنانين بظننا أننا أقوياء، وإننا شخصية واحدة . .

باسم نضال البشرية المستمر من أجل تحقيق غد لم يأت بعد . . هل يمكن أن يتم وفاق بين الصراعات المتنازعة فى أعماقنا ؟ وفاق بين صراعى من أجل مفردات للغة تشكيلية أحقق بها ما أريد صياغته . . وفاق بين هذا الصراع وصراع آخر من أجل كل القيم الشريفة فى الحياة . . ويشعر الفنان أنه من الحتمى أن يتم كل هذا . فتحقيق أشكال وأسطح تملك نقاء وصفاء الحب لن يتأتى إلا بموقف صلب إزاء القضايا الاجتماعية التى لا يمكن الهرب منها . ومثل هذا الموقف يحدد طريق الفنان وبحثه واتجاهه . . وبدونه تصبح أعماله مجرد ألوان ومساحات زخرفية لا معنى لها .

كذلك لا يكفى استغراق الفنان فقط فى تشكيل أسطحه وحجومه التى أتت نتيجة لموقفه الذى ارتضاه لنفسه أصلاً ، كإنسان وكرجل ، قبل أن يكون فناناً ، فلا بد له كذلك أن يؤمن بأن من سيتلقفها من أفراد لا يقلون عنه إنسانية . . ومثل هذا الإيمان فى حد ذاته كفيل بأن يدفعه للتعبير بطريقة تلقائية عن معان كالحرية والكرامة والقوة والسعادة . . إنه موقف يتضمن كذلك أن يعمل الفنان من أجل حلم قد يتحقق بعد موته ، ألا وهو مجتمع إنسانى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانى الكرامة . . مجتمع تسود فيه أرستقراطية الفكر والتصوف الإنسانى الناضج . حينئذ يتساوى إن هو صور رأساً نبيلاً ، أو ثماراً ناضجة ، أو سماء فوق منازل تحنو على نفسها ، حتى إن

رسم مربعاً فارغاً ، لأنه تحدوه فكرة أنه يرسم لكل الناس دون تفرقة ودون أن يفتعل، وستتلقى الإنسانية بدورها كذلك ما يعمل، بكل حب وإيمان دون أن تدرى . . لكن أن يعمل الفنـان وكل هذا الضغط فـوق رأسه . . فـاقداً الثقة بكل من حوله ، وما حوله . . وتفرض عليـه مواقـف هشة أو لزجة أو مضحكة ، كموقف الكاتب « المتروحن » ؟ . . إذن ففى هـذه الحالة ما هو موقفه ؟ وما نوع التضحية المطلوبة ؟ وما هى عريضة الاتهام ؟ .

وفى ظروف كهـذه ، قد يتحـول الفنان إلى أداة من أخطـر معاول الهدم : فيتحول إلى إرهابى . . أو متخـاذل . . أو هدام . . أو محبط . . أو خائن . . وحينئذ ماذا يتبقى له كإنسان وكفنان ؟ . .

أعترف أنه يجب ألا أبذر اليأس أو الخوف أو الاستسلام ، ولكن لا يجب أن ننكر أمثـال هذه اللحظات فى حياة الفنـان . . وكم هى جميلة . . حينما تستوقف عينـاه المرأة التى يحبها ، وكأنـه يقول لها : « أنا خـائف . . خائف من الفن ومن الحياة ومن المجتمع . . أنـا طفل صغير . ضعيف . أريد أن أدفن رأسى بين كفيك وأبكى » .

٢١

تذكـرنى بعض الكتابـات التى نشرت عن بيكاسو بعـد موتـه ، بحادث مررت بـه فى طفولتى : . . كـان لدينـا مأتم . . وكنا نلهـو ، لا علاقـة لنا بـالأحـزان ، صبيـة فى فنـاء المنـزل . . وفجأة أقبلت امـرأة عجـوز تـولـول وتصيح . . ومـا إن قـاربت الدار حتى عـلا عـويلهـا وصراخها ، بلـوعـة شديدة . . حتى إذا أدركتنا ، صمتت ثم سألت : من هو الميت ؟ . . ومع

مثل تلك الكتابات ، بكل لوعتها وكافة النعوت التى أعطيت للمتوفى ، دون فهم أو إدراك ، يحس المرء بتساؤل يشابه تساؤل العجوز . . « من هو بيكاسو ؟ . . » .

وأمد يدى لأنتزع كتاباً عن بيكاسو ، اتطلع إلى صوره . . إنه ليس إلهاً . . فقط الطلبة الصغار والمتحذلقون ، والمدعون من رسامى الدرجة الثالثة ، يظنون هذا ، وحتى أحقر فنان يجب ألا يشعر بالضآلة أمام أعمال بيكاسو ، إن كان مخلصاً وصادقاً فى فنه . . نحن يمكننا أن نتعلم من ندٍ لنا أو زميل . . ننحنى إجلالاً له . . لكن أن نركع أمام آلهة محاولين أن نفلسف كل صوت تخرجه على أنه معجزة ، أو نأخذه على أنه قضية مسلم بها ، فلا . .

إنها دائماً تلك المقارنة اللعينة التى يقيمونها بين الفنانين دون وجود مجال للشبه أو للاختلاف ، ودون وضع اعتبار لظروف بيئية أو اجتماعية يعيشها الفنان ، وكأنهم بهذا يريدون فرض مقياس موحد للفن عامة . تلك المقارنة كفيلة بأن تنمى لدى الناس عدم التقبل للأعمال الفنية ، إلا إذا كان مبدعها مشهوراً . . وهكذا بذل بيكاسو جهده كى يصبح مشهوراً ، وبكوا عليه فى جميع أنحاء العالم ، دون إحساس صادق بأعماله أو دراية كافية بقيمتها .

إننى أشعر بفخر إزاء كل عمل جيد لأى فنان ، إلا أننى أمام بيكاسو أشعر بفخر أكثر ، لشعورى معه بحرية الفنان الكاملة فى التعبير . . وأشعر بانبهار إزاء حريته فى التحرك على سطح اللوحة . فمعه نحس بخصوبة التصوير عامة كقيمة مطلقة ليست قاصرة عليه بل ملكاً لكافة الفنانين . .

ويجب أن يفخروا بها . هذا هو ما نشعر به إزاء عمل لبيكاسو . . فقط فنانون أصابعهم فى الصنعة ، هم الذين يوافقوننى على أن قيمة بيكاسو الحقيقية تنحصر فى هذه النقطة . . لكن أولئك الذين يؤمنون بإمكانية المساواة بين فن بيئة ما ، وفن بيئة أخرى ، وبنقل فن ذى ظروف معينة إلى ظروف غيرها ولا يؤمنون كذلك بأن الفن رهين بزمانه ومكانه ، وكأن الفن لا وظيفة له ، ولا قيمة لعوامل خارجية تحدده . . مثل هؤلاء من الصعب أن يقتنعوا بكلامى أو يحسوه .

ودائماً مع ظروف الحياة المتنوعة ، توجد الاختلافات التى تحدد مدى خصوبتنا كفنانين ، فكل منا يعمل لغاية مختلفة ، وتحت ضغوط غير متشابهة ، قليل منها يرجع للجانب الذاتى والشخصى ، ومعظمها ضغوط اجتماعية وتاريخية . . لكن الشىء الوحيد الذى يربطنا ببعض نحن معشر الفنانين ، هو الصعوبة التى نواجهها جميعاً أمام لوحة بيضاء . . أقصد صعوبة الصنعة .

وكما أنه من الصعب التعميم بالنسبة للقضايا التى ترتبط بالفن والإبداع ، كذلك فمن الصعب التحديد . . ففى نطاق التعميم نجد العديد من الاستثناءات والمتناقضات ، وفى الوقت ذاته نجد أن الجزم بصورة قاطعة ، قد يبعدنا عن الموضوعية . فمن السهل أن نقول : كان بيكاسو تجريدياً ، أو كان تكعيبياً . . خصوصاً وعالم الفن أصبح الآن يحدده علم الازم : «سيرياليزم . . كيوبيزم . . إلخ . . » .

لكن الحقيقة أن بيكاسو بحريته ابتعد عن كل هذا ، وجعل غيره يلهث وراءه بغباء . فأبسط شىء كى يحل الرسام المحدود مشاكله دون قلق هو

تجميد نفسه فى نطاق تركيبـة يضعها الآخرون له من المقننين ضيقى التفكير ، وذلك عن طـريق شرحهـم لأعمال الأسـاتـذة الكبـار . . فلننظـر إذن بعين السخـريـة إلى الهراء الذى كتب عن بيكـاسـو : عن تجريـديته ، وتـزعمـه للمدارس التـى نقضت العالم المرئى . وواقع الأمـر أن بيكاسـو لم يتحرك إلا من خلال هذا العـالم المرئى ، وكأننا نسينا نهائياً وجوهه وأشخـاصه وطبيعته الصامتـة . . وحتى مراحلـه التى انحاز فيها نـوعاً مـا إلى اللاتشخيص ، لم تكن سوى اشتقاقـات من واقعه المرئى ، أو استنباطاً ممن سبقـوه . . ويؤكد كلامى التنويعات التى اشتقها من صور فلاسكيز وغيره .

إن أشخاص بيكاسو وأشكاله ، بتشويهه إياهم يحدد لهم معالم خاصة به وبهم ، وكأنـه يشكلهم وفق مثاليتـه ، وانتصـاره فى هذه الحالـة ينحصر فى ثورتـه الانفعالية التى يخضعهـم لها ، فتشعر بهم يندفعـون لمواجهتك خارج نطاق الصورة . . يستفزونك ويطلبون منك موقفاً بطولياً لا طاقة لك به .

وهنا تقبع قيمة عمل كالجورنيكا ، فى أن بطولة الأشكال فيها لا تنحصر فى واقعية متشنجـة كالتى رسم بها فنانو الـرومانتيكية الثوريـة أشخاصهـم ؛ لكنهـا فى الحقيقة تستنـد على الكيفيـة التى حقق بها بيكـاسو تلك التركيبـة البسيطة والمركبة فى آن واحد . . فهى تملك حيـوية الشكل والألوان ، وهذا هو الانتصار الحقيقى لبيكاسو ولأشكاله . إنه لم يرسم البطولة ، لكنه فرض البطولة بحيويـة غير عادية لخطوطه وألوانه التى تحدد أشكـاله المشوهة . . . وهو يختلف عن فنان مثل « دافيد » الذى رسم أبطالاً يعاهدون أنفسهم على الاستشهاد فجعلهم يقفون بسكـون وفتور وقد رسمهم بأسلوب سـاكن فاتر كذلك ، وكأنهم تماثيل شمعية فى « فاترينة » .

إننا كفنانين يتحتم علينا أن ننقى الحدث الذى نعيشه ونصل به إلى ذروة الصفـاء . . وذروة الاحتراق . . ففى الحقيقـة نحن لا نملك المقـدرة على الانفصال عنه ، ولا خلق بديل لـه بأعمالنا . ويخطىء البعض فى ظنهم أننا نرسـم من خلال نظـرية ثـابتة ثبـات الموت تحقيقاً لنماذج معينـة نفترضها فى مخيلتنا ، فالحقيقـة أن كل صورة نرسمها مـا هى إلا تعبير عن الحدث الذى نمـر به . . نحققـه على القماش الأبيض . . وبيكـاسو كـان لا يتـوانى عن تحقيقه بتلقائية الطفل وعفويته ، مع حرية الفنان الكبير المطلقة .

٢٢

لم يكن قد تجاوز العشرين عاماً . . يجرى مـرحاً على الدرجات المؤدية إلى درب اللبانة حيث كان مرسمـه . . كان يسميها درجات الحياة ، يبتسم . . يركل الحجارة ويطاردها . فى ذلك الوقـت كان يؤمن أن الفنان أو الشاعر ، يجب أن يعيش ويسعى على أحـلامـه ، وإن امتـلاك الأحـلام لا يحتـاج إلى شىء، وأنه هو ورفاقـه سيغيرون العالم والمجتمع والحياة والفن . . كان يحلم دائماً بوجه امرأة يغسله الضوء ، وجـه مسطح جميل بلا أغوار ، فوقه شمس قـوية شرسـة . فى ذلك الحين ، كان يملك المقـدرة على تحويل كل شىء ، حتى الحب الفاشل إلى حلم بسيط جميل يسعد به ، فقد كان يظن أنه يملك غِده ويثق فى كل فجر آت .

والآن هو بلا أحـلام وبلا آمال . . يجن هذه الليلـة للذهاب إلى المقهى ليقضى الـوقت يتناقش ويعبث بكـوب بين أصابعـه . . ومثل هذه الـرغبة كانت تعتريـه وهو صغير إن أوشك على إتمام لوحة . . لكنه اليـوم بدلاً من الانطلاق إلى الطريق ، سيغلق على نفسه البـاب مبكراً ، فالمقهى لم يعد كما

كـان ، ولا « المنـاقشـات . . ولولا عـزلتـه التى يعيشهـا بمحض إرادتـه فى القاهرة المزدحمة بالملايين ، ما كتب هذه الأسطر ، فهى مجرد كلمات وأفكار، وربما فى ظروف أخرى كان سيطرحها للمناقشة مع صديق يثق به ، أو يفاتح بها مجموعة من الـرفاق حول منضدة فى مقهى ، وإن ذهب الأصـدقاء بعيداً صاغها لهم فى خطابـات تحمل مشاريعه وأحلامه ، فلا وجـود لفنان يرغب فى تجميـد أفكاره ، وأحلامـه فى كلمات . . لكنـه الآن قـد أغلق على نفسـه نهائياً ، ولا مفر من أن يكتب محدثاً نفسه .

ما تزال اللوحة التى رسمها منـذ أيام موضوعة على الحامل . . إن الفنان لا يملك القـدرة على تحديد أى لوحـة من لـوحاته خير مـن الأخرى . وأيها ستحوز رضاء الغير ، وأنها مع الزمن سوف ترتبط بالناس أكثر فأكثر ، وهل سيكون فى مقدور الآخرين فهمها ، أو بالأحرى الشعور بها لتربطهم بقيمهم وإيقاعهم فى الحيـاة . . غالباً مـا يرتاب الفنـان مع إتمام اللوحة فى أنـه بذل قصارى جهده وحقق كل ما كان يصبو إليه . . فالعمل الفنى كما يبنى على حقـائق ، تبنى جوانب منـه على زيف . . يحمل جانب الصـدق كما يحمل جانب الكذب . . لذا فمن الصعب عليه أن يعرف ماذا تعنى لوحته . . قد تستثير النـاس لفترة ، ثم تفقـد أهميتهـا بعد عشرين عـامـاً ، وقـد يحدث العكس . . لكن هناك شىء واحد يثق به الفنان ويستطيع التصريح به ، إنه يتحتم عليـه أن يملك الشجاعة كـى يواجه من حـوله ، ومن سيأتـى بعده بشجـاعة . . يجب أن يعترف بكـل شىء ، حتى بأكـاذيبه وبعـاره . . وأن يكشف ورقـه كامـلاً فى صـوره . . لكن كثيراً من الفنـانين لا يملكون هـذه الشجـاعـة ، ولا يستطيعون مـواجهـة الآخـرين إلا وراء حيل رخيصـة من

الصنعة ، ووراء أكاذيب أخرى ، كالتمسح بعقيدة أو الدعاية لقضية ما .

كان فى مقدوره أن يلزم الفراش ملتصقاً بمرضه . . وينتظر الشفاء بهدوء . . ويدع الصورة تنتظر على الحامل . . لكنها فى مراحلها الأخيرة ، ويجب أن تتم . لقد عاش فى هذه الصورة ، ومع هذه الصورة أكثر من شهرين لأنها تحدد فترة انتقال بين مرحلتين من حياته . . والآن يحتاج هو إلى تغيير . . إن الأشكال والألوان كالكلمات تفقد معناها بتكرارها ، وإعادتها كثيراً . . ولا مفر من أن يغير الفنان جلده من حين لآخر . . يعيد صياغة قوالبه وأشكاله حتى يضمن بقاء المضمون حياً ونابضاً .

إذن يتحتم عليه أن يتم الصورة بأسرع وقت ، ثم بعد ذلك يستريح لفترة . . لقد رسم وجه الفتاة ومسحه أكثر من عشرين مرة ، وفى كل مرة يتركه ضائعاً مع الظل ، فسهل عليه أن يرسم وجهها ، لكن معنى هذا ، أنه قد أضاف كذبة جديدة للصورة .

وأحياناً ما يفرض الشكل أو المساحة ، الدلالة على حقيقة تؤرق حياة مجموعة كبيرة من البشر . . وهكذا وجد نفسه رغماً عنه يرسم وجهاً حزيناً وضائعاً مع الظل وخلفه الضوء بالضبط كأحزان أوقات عصيبة نمر بها . هل تدرك الفتاة ذلك ؟ . . وهل تعلم أنه مع كل هذه الظروف ما كان فى مقدوره أن يرسم وجهاً فى الضوء كما فعل فى سنوات حياته الأولى . . هل تدرك أنه ينتظر على درجات الحياة المتآكلة ؟ . . ولم يعد فى حياته ذلك الحلم . . وأنه يقضى أيامه فى ظلمة موحشة . . فى انتظار ممل لفجر جديد . . قد يأتى وقد لا يجىء . . وأنه يخاف أن ينسج مع بصيص الضوء أحلاماً جديدة تجهض بعد حين .

٢٣

من حين لآخـر يحتاج الفنان إلى شـيء يشابه ميـاه أخيلوس التى كـانت تغطس فيها نساء اليونان قديماً ، حتى يجددن عذريتهن ، يحتاج إلى ما يجدد حيويته وشبابه كلما أشرف على العطب .

يأتى يوم يشعر فيه الإنسـان بألا نفع يرجى منه . . . كنت أسعى داخل المرسم جيئة وذهـاباً ، كطفل قلق لغياب أمه ، أعبث بـالألوان ، ولا أفعل شيئاً . . أنظر إلى الصور الناقصة ، وبرغبة كسولة متراخية أقول لنفسى : أنا متعب . . ويوماً ما سأملك القـدرة على رسم ما هو أفضل منها . . . ، ثم أطفىء الضوء وأغلق المرسم .

شىء ما يريده المرء : أن يتحرر مـن الانسياق العبودى للعمل باستمرار . . وربما كان هذا هو السبب الذى يدفع الإنسان ليعمل جاهداً كى يتم ما بيده ويقول : أتمنى أن أنهى هذه الصـورة ، وأغمض بعدها عينى كالأعمى لشهر كامل ؛ فلم أعد أتحمل الألوان .

يـوجد نـوعـان من الألوان بـالنسبة للفنـان : اللـون الذى تـراه العين ، ويحكى دلالة الأشياء كما هى فى الطبيعة ، واللون الفعلى فى العمل الفنى . . أقصد بـالأول اللون المرئى الظاهـرى . . مثل لون السماء . . ولـون البحر . ولون البشرة أو الشعـر . . ولون الأشيـاء فى الضوء وفى الظل . . ومثـل هذه الدلائل اللـونية التى تحدد معـالم الأشكال لا يـرهقنا تأملهـا . . لكن هناك نوعية أخرى من الألـوان يعايشها الفنان وترهقه : . . مثـلاً فى لحظة ما وهو يبدع ، يرى مع برودة زرقة سواد الليل دفء حمرة قرمزية غريبة الشأن . . أو اخضراراً ، أو اصفراراً ، يـراه فى نسيج اللون الأزرق نفسه . الفنـان عليه أن

يوجد مكاناً لتلك الألوان الغريبة التى لا تراها العين العادية ؛ لكن القضية بالنسبة له : هل يستطيع أن يتحملهـا البناء الشكلى للوحة . . وكيف يتأتى له أن يربطها بباقي الصراعات اللونية التى تبنى العمل الفنى كله كوحدة . . فمثل هذه الاشتقاقات اللونية إن ارتبطت بعلاقات الدرجات بعضها ببعض ككل قد تملك القدرة على تحويل المساحة اللونية إلى فراغ متسع تجوس خلاله العين أو كتلة نشعـر معها بصلابـة الصـخر . . فقط المشكلـة أن يعمل فيها الفنان بحسه جاهداً . .

واللون قد يغطـى على الشكل ويضيعه لو أساء الفنـان استخدامه . . . بالضبط كالقروية الساذجة التى تستخدم أحمر الشفاة دون حذر . . وأحياناً يتأمل الإنسان ميلاد اللون ونضجه مع تكامل بناء الأشكال فى اللوحة ، ثم أشعـر به يتغير بين أصـابعى من لون فـج حتى يصل إلى هدوء الـرماديـات بالضبط كما يتغير برعم وردة بيضـاء ينمو . . فبرعم الوردة البيضاء غـالباً ما يبـدأ محمراً ، ومـا يلبث أن يبيض رويـداً . . رويداً . . مع تفتح وريقـات الوردة ، حتى تصير ناصعة البياض . هذا بالضبط ما يحدث أحياناً بالنسبة لعـلاقة اللـون مع الشكل فى اللـوحة . . فكل من اللـون والشكل يجب أن يلتحما . . ومع الرغبة فى التعبير عن سقوط الضوء ومحاولة الوصول إلى وحدة تؤكد الشكل ككل ، نجـد اللون يذوب ويتلاشى مع ضربات الفـرشاة هنا وهناك . . يضيع مع الظل والنور ، لتظهر الأشكـال فى مقياس لونى شامل من الرماديات .

ومع المعـاناة واستمرار العمـل والإرهاق يكاد يصيـب المرء الدوار ، دون **الوصـول إلى ممر** ضيق يـربط درجتين لـونيتين . . بحذر شديـد يتلمس المرء

اللون . . وكأنـه يختبر قنطرة سيعبرها لمرحلـة جديدة فى حيـاته . . ومع مثل هـذا الحذر ، والشـد والجذب ، يشعر بيأس أو خـور . . ويخشى اللجـوء تخلصاً من المأزق الذى هو أمامه لحيلة فى الصنعة .

ونحن غالباً لا نتحمس لنتيجة ما إلا فى عنفوان انتهائنا منها ، وحتى مع هذا قد نتردد أمامها ونشك فيهـا . . نخشى أن نكون قد أخطأنا . . وهكذا يجد المرء نفسه ـ بضمير متيقظ ـ يناقش كل درجة لونية تربط درجتين أخريين خوفاً من الاضطرار إلى اللجوء إلى حيـل وأكاذيب الصنعة . . يحاول جاهداً أن يسيطر على اللـوحة بين يـديه ، لينسج الأشكـال والمساحـات التى تبنى اللوحـة . . وكأنـه يطاردها . . أو تطـارده . . تارة يمسـك بها . . وأخرى تنزلق من تحت يـده . . تصارعه فى سخـرية أو تحطم فى أعماقـه كل رغبة فى استمراره لإكمال اللـوحة . . وأخيراً يستطيع الإمساك بشىء يقتنع بـه لحد ما . . أو بالأحرى يصـل إلى قانون ما . . حينئذ فليـذهب الإرهاق إلى الجحيم . . وينسى نفسه كلية مـع العمل . . وقد يكون الوقت متأخـراً جداً ، لكنه يشعر وكأنه قد بـدأ لتوه ، وأنه يوجد متسع من الوقت ليبدأ بـداية جديـدة ، وسليمة . . وهو يعلم أن كل ما سيحتاجه بعد ذلك ، راحة ولو لفترة وجيزة حتى يمكنه مناقشة رؤيته بوضوح .

٢٤

كثيراً ما تطـل من مخيلة المرء فكـرة . . تظهر وكأنها ملحمـة ضخمة . . تبدو لـه منفذة فى حجم جدار المنـزل كله . . وحينذاك يستبعد تنفيـذها ، ويتهرب من التفكير فيهـا . . لكنها تظل تتأرجح فى مخيلته ما بين الـرغبة فى تنفيذهـا وإحجامـه عنها : تسكن ثـم تبدأ فى الاختمار . . تتصـاعد ثـانية

لتستقر فى مخيلتـه أسطحاً ومسـاحات متصـارعة . . ويظل يحلـم بملحمته منفـذة فى حجم جدار المرسم بأكملـه . . ملحمـة يسعى فيها الأشخـاص ويتحركون بـالحجم الطبيعى . . وأخيراً يجد نفسه مسجوناً فى مسـاحة تكاد تقرب من حجم ورقة الجريدة . . فلا المرسم يسمح لك بأكثر من هذا ، ولا المقتنى . ويبدأ فى تبسيط الأشخاص والحجوم وتركيزهم بغية الوصول لحس يتجـاوز بهم الحجم الصغير . . حس يـريد بـه إعطـاء الشعور بعظمـة أو بطولـة تلك الشخوص التى تـداعب خياله . . هـذا درس أعطاه لنـا رسام فرنسى يسمى دوانيـه روسو ، إذ نجح فى إعطائنـا إحساساً غامضـاً بعظمة أشخاصه وأشكاله ، فرغم مساحة صوره الصغيرة ، وسذاجة تنفيذها ، هى عالم يحتويك رغم بساطتها وفجاجة مظهرها .

وقـد عانى الـرسام من مشكلـة المساحـة دائماً عبر التاريخ ، لكن هـذه المشكلة قـد تضخمت الآن . . فإن كانت تحدو الفنان الـرغبة فى رسم شىء يشعر أنه يخصـه أو يمتلكه ـ وهنا أعنى بـالخصوصية الإعجاب الـذى يدفع المرء إلى تمنى أن يكون الشىء خاصاً به . . وعلى هذا فالمرء قد يتمنى امتلاك حقل حنطة ، أو تفاحة أو وجه يشده إليه ، أو أسطح منازل تمتد إلى الأفق ، فى هذه الحالة يمتلكه وهو يرسم « حب » تحدده غريزة الامتلاك . . وهو لن يـرسم ذلك الشىء فى مساحـة ضخمة ، فحبـه يمنعه من أن يشـوه الشىء برسمه فى حجم إعلان الحائط أو الإعلان عنـه بصوت عال مشوه كميكرفون المأتم ، أى أنـه يستبعد المبـالغة فى حقيقتـه كنوع من الاستعـراض . . لكن الوضع يختلف إن أراد المرء فرض أسطورة تدلل على مظهر من مظاهر الصراع فى الحيـاة . . إنها شىء لا يمكن امتـلاكه ، إلا أنها تـرتبط وتتصل بـوجـود

الإنسان نفسه . . لذلك فلن يجد الفنان وسيلة سوى التعبير عنها بحس متضخم وبحجم مبالغ فيه . . حتى تظل رمزاً دون امتلاك . . رمزاً لا يرتبط بأحد . . وعبر مراحل التاريخ السالفة . . وفى الماضى لم تكن هناك مشاكل أمام الفنان ما دام المجتمع ــ بوعى وإدراك ــ يتعامل مع أساطيره الجماعية التى تحدد أحلامه وآماله . . وكانت تتاح للرسام جدران شاسعة ، وسقوف ليرسم عليها ما يريد . . حتى إذا أصبحت الملكية الخاصة فى حد ذاتها هى الشىء الذى ينشد ويتغنى به ، ظهرت الصورة الصغيرة مؤكدة تلك النزعة ، وتعويضاً عن رغبة امتلاك الشىء المرسوم ، ظهرت الصورة الصغيرة على أنها الشكل الحديث لفن التصوير ، بصرف النظر عن المدارس الفنية التى تلاحقت وراء بعضها . فالمرء كذلك قد يتمنى امتلاك مساحة لونية تربطه بشىء أو تجربة فى الحياة .

ومع مثل هذا التحول الاجتماعى يبدو الفنان مشلولاً . . وكأنه صاحب عاهة . . يضيق ذرعاً بحدوده فى نطاق صورة صغيرة تشله عن الانطلاق ، وهى حالة غير ميئوس منها . . فنحن فقط ننتظر الوقت الذى يكف فيه الناس عن استخدام الجدران ليخبئوا أنفسهم وممتلكاتهم خلفها ، كى يكتشفوا أنه من الخير لهم أن يقفوا بجانبها كرمز لحمايتهم وصلابتهم . . يغطونها برسومهم . . وضوء الشمس يغسلها مع صبيحة كل يوم .

٢٥

أعطت لنا التكعيبية الكثير ، فمن المحال أن يحاكى الآن رساماً الواقع وينقله ، برؤية بسيطة مسطحة ، فبعد التكعيبية أصبح كل رسام يملك جدلاً بصرياً مبنياً على صراع الأسطح والاتجاهات . . وسيكون سهلاً على

من يفهم المادية الجدلية والمنطق الوضعى فهم ما أعنيه . . لكن توجد لحظات يتمنى فيها الرسم فى القرن العشرين أن يكون ضيق الرؤية والمفهوم حتى لا يذهب أبعد من الالتصاق بالمظهر المرئى البسيط للشىء . . ومن تلك اللحظات ، هذه الآونة التى أمر فيها الآن ، محاولاً أن أصل لرسم ركبة حصان يجرى . . وأبنيها بناءً تشكيلياً سليماً ، تظهر فيه الركبة من الأمام، وأن أحلل أسطحها ، حتى تظهر خلفها عضلات ساق الحصان المنطلق . . إنه وضع مركب لا يمكن معه خداع أو مداراة ، فعليه ستبنى مقدمة الصورة . .

ويأتى يوم آخر رائع فى حياة الإنسان . . يكتشف فيه أن القدرة والرغبة على العمل تتوقف على مدى الساعات التى ينامها المرء وينال حقه من الراحة قبل بدء عمل مضن . . والفنان نتيجة للإجهاد طوال اليوم ، يظل عقله يعمل حتى وهو نائم . . وتخيم على تفكيره المشاكل التى صادفها أثناء العمل . . يحلم بها وقد يجد لها حلولاً . . وبعد ذلك ، فى صبيحة اليوم التالى . وأثناء الانهماك فى مواجهة مشاكل العمل الفنى ، يحاول أن يتذكر حلولاً مشابهة لتلك التى توصل إليها وهو نائم . . ويكون سعيداً لو توصل إلى حل يتطابق مع ذلك اللقاء الغامض الذى حدث له مسبقاً مع الصورة وهو نائم . .

ومع شهر مايو ، نشعر ببداية سطوة الشمس على القاهرة . . وما تزال الصورة التى أعمل فيها حتى الآن تقلقنى . . أريد التعبير برسم ظل حصانى العربة المندفعين إلى الأمام عن حر القاهرة وغبارها فى الصيف . وكم كان سهلاً علىّ أن أحصل على نتيجة مقنعة عن طريق تطبيق ما

توصلت إليه من خبرات ، أو عن طريق محاكاة خبرات من سبقونى ، لكنى استبعدت خبراتى وخبرات الغير ، خوفاً من ألا توصلنى إلى ما أريد بالضبط ، فدائماً ما تكون مثل هذه الخبرات ليست أكثر من حيل فى «التكنيك» يجيدها كل رسام متمكن من صنعته . . أما ما أريده هذه المرة فهو شيئاً آخر . . ولقد كنت دائماً أردد للطلبة أن التصوير لا يمكن أن يبنى كلية على الحيلة والخداع . . أقصد على الخبرات المكتسبة فى الصنعة ، سواء كان قد توصل إليها الرسام من تلقاء نفسه ، وأصبح مكرراً لها ، أو استعارها من غيره . . إن ما نصبو إليه بالضبط يأتى نتيجة معاناتنا البطيئة المضنية من أجل الوصول للتعبير عما نحسه بالضبط ، إن ما نصبو إليه ، هو أصالة التجربة . .

وقد يقول قائل ، إنه حتى مع هذه الأصالة والمعاناة لا بد أن يملك كل عمل فنى خديعة وحيلة من نوع ما . . لكنى أقرر هنا أن هناك فرق شاسع بين الوضعين . . ففى الوضع الأول يحاول الرسام إتمام عمله فى أحسن صورة . . يحتال على نفسه ويخدعها متظاهراً أنه يملك مشاعراً وحساً صادقاً فى التعبير . . وهذا التعبير توصل إليه أصلاً عن طريق المهارة والخبرة وهو شىء غير كاف . . إذن فهو يتظاهر بأكثر مما هو عليه فى الواقع .

أما فى الوضع الآخر فهو يحاول جاهداً وبصدق الوصول إلى خير وضع يرضاه لعمله . . يحاول أن يصل إلى تجسيد الحقيقة التى لا يمكن له تجسيدها أو تجميدها أو تحقيقها . . والخديعة هنا ترتكز على المحاولة المضنية ـ فى حد ذاتها ـ للوصول لغاية هيهات للفنان الإمساك بها فهى محسوسة أكثر منها ملموسة ، ومتغيرة تبعاً لتغير الفنان من لحظة إلى أخرى . . وربما

كان هـذا هو ما دفع سيـزان للسعى سعياً مضنيـاً وراء الخط الخارجى لثمرة دون الإمسـاك به محدداً وواضحـاً . . ونتيجة لهذا ، وتبعـاً لمنهجه ، ولـدت التكعيبية بجدلها المرئى و إلغائها للمظهر البصرى الثابت .

كم هو مضن ومجهد أن يكون المرء رساماً حقاً . . وأحياناً ما أتعجب لماذا أكتب مثل هذه الكلمات ؟ . . هل لأمنع نفسى من السقوط فى مهاوى رسم صورة سيئة ؟ . . لا أدرى . . لكن هناك أشياء كثيرة كذلك . . وكثيرة جداً تقلقنى ولا تمت إلى التصوير بصلة .

٢٦

فى مسرحية لاسترند برج ، نجـد الأم فى عنادها مع الأب تصر على فرض أسلوب لتعليم ابنتها يأبـاه الأب . . فإذا لاح أن الأب سينتصر تصرخ كاذبة فى وجهه بأن البنـت ليست ابنته . وذلك حتى تتمكن من السيطـرة قانـونياً على البنت . . وهنـا يصل السلم الدرامـى إلى ذروته . . فمع ميـلاد الشك لدى الأب ينهار حتى ينتهى .

وكثيراً ما يحدث مع إصرار وسـائل الإعلام ـ على فرض فنـان أو تيار فنى معين ـ أن يجد الفنان نفسه فى وضع لا يحسد عليه ، بالضبط كوضع الأب فى مسرحية استرنـد برج . . يشك فى إنتاجـه ، كما يشك فيمن حولـه من باقى الفنانين . . ويشعر بفشل وإحباط ، لا أساس له .

كثيراً ما يعـزو الفنان تـذوق المجتمع لأعمال غيره من الفنانين إلى مبررات شتى بها الكثير من الجمـوح فى الرأى أو النظـرة الذاتيـة . . والأحرى بـه أن يتريث ناظراً إلى الظروف التى يمـر بها هو والظروف التى يمر بها غيره ، وإلى

ما يعمله هـو وما يعمله غيره ، بنظرة مـوضوعية متعمقة ، بـدلاً من إطلاق أحكام لن تغير من واقع الأمر ، أى لـن تغير من مدى تقبل الجمهور لعمل فنى ما ، أو من تـركيز أجهزة الإعـلام الدعايـة على شخص ما . ولو فكـرنا قليلاً وكنا مخلصين مع أنفسنا لاكتشفنا أننا قد نعجب بعمل يعجب به غيرنا من الناس البسطاء . . كل مـا هنالك أننا نتظاهـر بأننا فى مستوى أعلى من الآخـرين . . ولذا يجب أن نختلف عنهم فى المذاق الفنى . . ولكن هـذا لا ينفى أن أجهـزة الإعـلام كثيراً ما تفـرض شخصاً ما دون وجـه حـق ، فتؤثر - سواء بحسن نية أو عن عمد - على الذوق الجماهيرى واتجاهه ، وعلى عملية الخلق الفنى نفسه .

ومن حين لآخر ، يجد الشعب نفســه فى كلمات ، أو أشكال ، يتجاوب معها ويرى فيهـا حقيقة وضعه . . ونحن كمثقفين ، وأدعيـاء ثقافة ، يجب ألا ننسى أنـه لا يمكن لنـا الانفصال عـن عامـة النـاس : ألا ننفصل عن أحـاسيسهم ، ورؤاهم ، ونظـرتهم فى تقبلهم لـلأمـور ، وإن كنا نتظـاهـر بعكس هذا كنوع من الحذلقـة . ومن المفيد للفنان المثقف ، أو من المهم ألا يتحرج مـن طربه وإعجـابه بأشكـال الفن البسيطة التى يعجب بها الـرجل العادى ، ويعطى لها الفـرصة كى تتسلل إلى سريـرته . مثل هـذا الإعجاب والتقديـر لا يقلل من قيمة المثقف أو الفنـان ، بل بالعكس ، هـو جزء من صدقه وأصالته ، وارتباطه بمجتمعه . . وعن طريق تأمله ودراسته لمثل هذه الأعمال - ومعظمهـا من الأغانى التى تكون العمـود الفقرى لمذاق الشعب - يتعلم الفنان الكثير .

ومن رأيى أن القوانين التى تحكم القيم الجمالية للفن واحدة ، من أرسطو

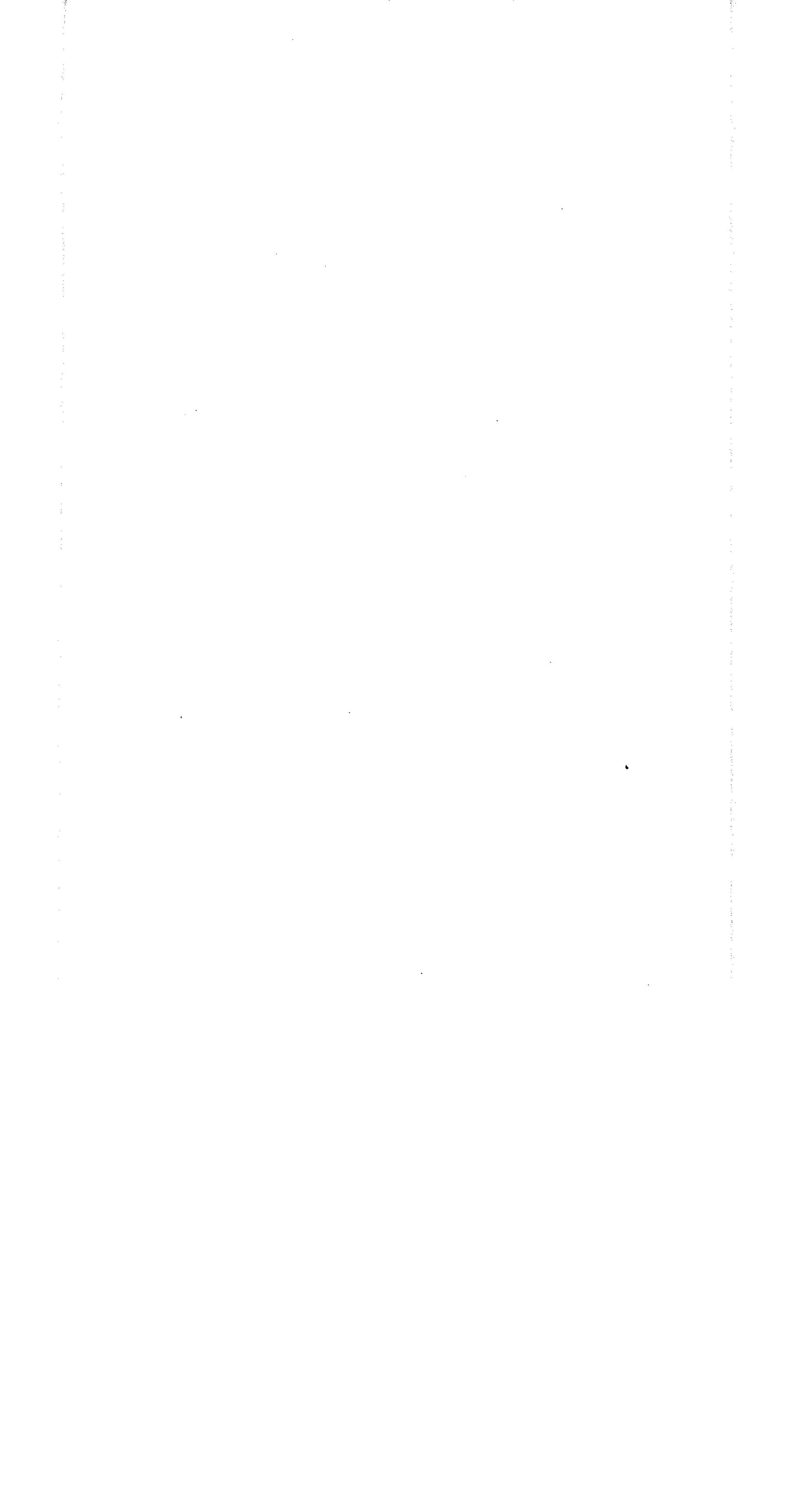
إلى سيجموند سباتش ، لأنها ترتبط بالحس البسيط للإنسان . وهل يمكن لأغنية شاعت ورددتها طرقات وأزقة مدينة ، أو آنية ظل شعب يستعملها مئات السنين ، هل يمكن لها إلا أن تكون جميلة وألا يظل لها الصدى المستمر فى نفوس الناس ؟ . .

إن منطلقنا الجمالى يجب ألا يبدأ فقط من إعجابنا بكل جديد ، بل من إيماننا بقيمة ووظيفة مثل هذه الأشكال والأنماط الثابتة والمتوارثة فى حياتنا . . ونجد « ورد ورث » فى تحليله لغنائية القصيدة ـ أو أى عمل فنى ـ يحددها بأنها فيضان تلقائى لمشاعر قوية . . ومثل هذا التحديد أظن أنه ينطبق بشدة على الأنماط ، أو الكلمات أو الأشكال التى نجدها تتجدد فى تراثنا الفنى والتى يندفع لها رجل الشارع بتلقائية مبدعاً أو مشجعاً أو محتضناً . . وفى تحديد آخر لورد ورث عن الشعر والفن نجده يصفه بأنه انفعال عاطفى يجمع ثانية فى حالة هدوء . . وأظن أن اجترار العواطف صفة تحدد مقومات الرجل البسيط وهو يبدع فنه الشعبى أكثر مما تحدد الرجل المثقف بتكوينه العقلى المركب . وفيليب سدنى أخذ اتجاهاً حاداً ، إذ قال : « إن الفنان بتكوينه ، لا بد أن يحمل فى طياته جانباً من الفيلسوف الشعبى . . » ، هذه حقيقة لا مناص منها ، فالأنماط التى احتضنتها الشعوب وأكدتها على مر السنين تؤكد هذا القول . وللرجل البسيط القدرة أسرع من المثقف على استخدام **فنه وغنائه** كوسيلة للتعبير **عن الحقائق والمشاكل الأساسية التى** تشغله .

إذن ليس من العار ، أو مما يبخس قدر أى فنان أن ينحنى إجلالاً وتقديراً ، لأغنية بسيطة رددها الشعب ، **أو أن يقف مشدوهاً أمام أسماك**

ملونـة تزين واجهة حـانوت سماك فى زقـاق . . ولا حرج علينا إن صـارحنا أنفسنا ، ومن حولنا ، بإعجابنا وارتباطنا النفسانى بمثل هذه الأعمال .

وقبلنـا وجد أسـاتـذة عظام وعقـلانيـون جداً منطلقـاتهم من مثل هـذه الأشكال والأنماط ، منهم فرنـاند لجيه الرسام وكوربـوزيه المعمارى ، وجاك بريفيه الشاعر . . وغيرهم .



البحث عن مرفأ

٢٧

وجاءت بداية الصيف وأشرق الصباح ، لا فرق بينه وبين أى صباح آخر فى أيام الصيف . . ومن الآن فصاعداً ، وعلى امتداد الشوارع والأزقة حتى تلك التلال المغبرة التى تحيط بالقاهرة، ستظل الشمس حارة، ثقيلة . ومن نافذة المرسم تشعر بأسطح المنازل تذوب رويداً رويداً . . إلى أن تتلاشى كلية مع سماء مليئة بالتراب . . وكثيراً ما يزيد إحساسنا بوطأة الجو ، إحساسنا بوطأة أحداث نمر بها . . ونتردد فى اتخاذ قرار بشأنها . . نتردد تردد الأعزب العجوز ، بين سعيه للحاق بفتاته على ناصية الشارع ، ومكوثه مع رفاقه فى المقهى . . نتردد بين البقاء فى المرسم أو النزول إلى الشارع بكل صراعاته .

يستطيع المرء ، مع مثل هذا الجو أن يغلق على نفسه فى مرسمه ويعمل ، ومن النافذة يرسم المدينة ، والشمس تصطدم بعينيه بحدة ، وتتحرك عبر السماء بطيئة ، كثيفة ، يلمحها من نافذة لأخرى . . لكنى أرجو ألا تثب منى الكلمات فلا أستطيع السيطرة عليها وتعبر عن شعورى بأنى مقيد إلى وحدة لا خلاص منها . . أنا فى الحقيقة لا أشعر بالوحدة ـ بمفهوم الوحدة المصطلح عليه ـ فيكفينى من الآن وإلى آخر العمر ، منضدتى التى تواجه

الحائط ، وحامل صورى الصغير الذى يـواجه الضوء ، وأن أترك لأعمل فى سلام .

وأرجو ألا يتطرق لذهن القارىء أن مثل هـذا الموقف نتيجة عزلة تفرضها نهاية الشبـاب بكل تقلباته ومتنـاقضاتـه . . فمن الصعب أن يسمح الفنان للعـزلـة أو لـدبيب الشيخـوخة ، أن يجرفـه ، فتيـار العمل الـذى يفـرض الاستغراق التـام يمده دائماً بحيويـة جديدة . كما أن استمـرار عملية الخلق نفسهـا دليل على شبـاب لا يشيخ . وكثيراً مـا اعتصرنى اليأس وأنـا فى وحـدتى ، لكن كـان يرجعنى إلى صـوابى ويهدينى السبيل بيت من الشعـر لأوفيـد ، أو أسطر لستنـدال ، أو ربما كـانت بقعـة لون لماتيس . . وهكـذا يشعر المرء أنه ليس وحيداً رغم وهمه أو ادعائه بأنه وحيد .

والفنان غالبـاً ، ما يجد نفسه ـ بعد صراع مـرير مع الحياة ـ يقامـر بورقة أخيرة بالانسـلاخ إلى وحدة رومانتيكيـة ، وذلك كاحتجـاج ذاتى ضد واقع كـان يجب أن يتصـادم معـه . وهكذا يفـر إلى وحـدة يملك فيهـا الأحـلام تتذبذب بين عرائس الحب اليانعة الخضراء وأكفان العدم الممزقة الرمادية .

ومرارة تجاربه التى خاضها سلفاً تجعلـه يؤمن أن أية محاولة جديدة لإيجاد توافق بينه وبين نفسه ، وبينه وبين المجتمع قد تعقد مصيره وتتلف حياته ، فلا خلاص لـه إذن ، كى ينسى هزائمه وهو فى وحـدته ، إلا بالإنغماس فى العمل . . لكن كيف ينسى ؟؟ .

أقول هذا بغيـة الوصول إلى ضرورة ماهيـة الوضوح الشامـل والتام الذى يجب أن يحيط بـه الفنـان نفسه . . ويحسـه فى أعماقـه حتى يستطيع أن يعى

ضرورة صراعه . . وحتى يملك المقدرة على إصدار أحكام سليمة ومضبوطة تمهد له سبيله كفنان .

وفى تلك الآونة كـاد الرسام ــ فى كل العالم ـ أن يضيق ذرعـاً ، بكل هذه الأبحـاث ـ التى لا جـدوى منها ــ فى سـراديب الأسـاليب الفنيـة الحديثـة ومتاهـاتها . وشعر أنه يجب عليـه أن يناقش أولاً واقعـة المادى البسيط الذى يحدد وجوده الإنسـانى . وحتى المغامـرة الفنية فى حد ذاتها ومحاولـة الإتيان بالجديـد لم تعد تستثيره . . فقـد تركنا عـرايا ، إلا من حقيقـة واحدة تسطع فوق رؤوسنا ، ألا وهى : أنـه لو أعطى للفنان أرضاً صلبـة تحت قدميه من وعى اجتماعى وفكـرى وفنى ، سيقـاتل دون تردد ، أو ميـوعـة أو يأس . . وصلابة هذه الأرض غالباً ما تتحدد بموقفه السليم الذى يتخذه فى مجتمعه .

إن الشك والقلق والتبرم والضيق ، واليأس ، هى حـالات لا غنى عنهـا لأى فنان لأنها تضعه فى عوالم المشـاعر التى لا حدود لها . ومع ذلك يمكننا القول بـأن قلة من الفنـانين ، هم الذين يحسنـون استخدامهـا والانتفاع بها والتعبير عنها كمضمون إنسـانى ، فهى تزودهم بطاقة من التمـرد ضد ما فى مجتمعهم من سطحية وضحـالة وزيف التى تفسد النظرة الصـافية للحقيقة وللإنسـان . . وبهذا التمرد يحققـون توازنهم النفسى ويـؤكدون بـه امتيازهم كمبدعين . . أما بقية الفنانين الآخرين فقد تصبح هذه الحالات بالنسبة لهم عوامل سلبيـة معوقـة تقودهم إلى العـزلة ، والانهزاميـة التى لا يجدون سبيلاً للفرار منها .

إنها معركة غير متكـافئة تلك التى يقودها الفنـان ، إن كان غير واثق من أرض يقف عليهـا ولم يمهدهـا هـو بنفسه ، لأنـه فى هـذه الحالة يستخـدم

سلاحاً ـ أى مفردات ـ اختارها له غيره . . إن الصراع فى هذه الحالة يجب أن يكون من أجل قيم ومفاهيم جديدة ، من أجل مقاومة اليأس فى الإنسان ، لكن أن يجد الفنان نفسه فى صراع يستنفذه من أجل أسلوب حديث ، فهذا ما لا يجب ، وأحرى به أن يغلق على نفسه ويعمل بالطريقة التى تعجبه . . لذلك فإن من حقنا وواجبنا المطالبة بالوضوح والصدق بالنسبة لكل ما يحدد مواقفنا كفنانين .

أما الاعتقاد بضرورة أن يجد الفنان منهجه وأسلوبه الخاص عن طريق ما وصل إليه غيره ، وأن لا غاية من صراع أو موقف اجتماعى ، فهذه هى أبشع الصدمات التى توجه للقضاء على حيوية الفن وأهميته بالنسبة للمجتمع ، إذ أن أصالة الأسلوب تولد من صراع الفنان ، ومن حيويته وانفعاله وتمرده . وهذا ما يحدد أهمية الفن فى دفعه للمجتمع وتطويره .

٢٨

رآنى غارقاً فى كلمات . . أقرأها . . لكنه قاطعنى ليخبرنى بواقعة حدثت له ، إذ كان فى مأزق ، وفجأة رأى فى المنام أحد أولياء الله الصالحين ، فى ملابس بيضاء ، أتى ليقوده إلى بر الأمان ، وهكذا أنقذت حياته . . لم أجب الشاب ، ودفنت رأسى فى الكلمات ، فليس هناك ما يقال . . أفهم أن يأتى هذا الشاب الفنان ليعترف بأنه قد كفر بالماركسية بعد أن ظل زمناً يعتنقها . . فأجيبه : إنى أدرك دوافع مثل هذا التصرف ، فالخطأ يرتكز فى أنه أعطى للماركسية تقديراً وكياناً أكبر مما يجب . . أو يأتى إلىّ مكروباً ، حزيناً ، تقطر كلماته تشاؤما ليعلن أنه يشعر ببذور التصوف تنمو فى أعماقه ،

فأجيبه إنها ظاهرة طبيعية فى مثل سنه ، وهى أن تتخذ النزعة الرومانتيكية خلاصاً لها فى سلبية التصوف . لكن أن نركن إلى أولياء الله الصالحين ، ننتظرهم فى أحلامنا ، ونستلهمهم ، وننتظر منهم المعجزات ، ليمدوا لنا يد العون ، فهذا دليل على فوضى وبلبلة فى التفكير ، وخروج بالدين عن وظيفته وحدوده .

أجد من الضرورى لكل شاب أن يؤمن بالحقائق الملموسة بين يديه المبنية على الدليل والمنطق السليم . . وفى آخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات آمنت بأن الماركسية ليست فقط واحدة من هذه الحقائق القائمة على الدليل والمنطق السليم . . بل هى بمثابة جدول اللوغاريتمات الذى يحدد نتائج كل شىء . . وكيف لنا فى سن مبكرة أن نتجاوز أو نتجاهل حقيقة رائعة ، ألا وهى أن كل شىء يجب أن يملك وضوح « واحد زائد واحد يساوى اثنين » . . وقد خدعت ، حتى أعجبت بالأعمال الفنية التى أنتجت وقت ستالين ، وكنت أظن أن تلك النوعية من الفن هى التى يجب أن تفرض فقط . ثم حدث التناقض : ووجدنا أنفسنا منساقين وراء فنانين مثل ديستوفسكى الذى يناقش الخلل فى النفس البشرية ، ونتذوق أعمالهم ونتساءل لم لا يكون واحد زائد واحد يساوى ثلاثة ؟ . . إنه شىء رائع كذلك فى حد ذاته ، نعجب به ، لا كحقيقة علمية أو موضوعية ، يمكن أن تصاغ فى بناء فنى . وكان هذا سبباً فى انسياقنا إلى إحدى الدوامات الرومانتيكية . . وتساءلنا ما الذى يضر ؟ . . وهكذا دون أن نشعر اقتنعنا بأدب وفن اللامعقول والعبث كقيم فنية وإنسانية ، فى الوقت الذى كنا نظن فيه أنفسنا منحازين إلى جانب الاشتراكية المادية . وسرعان ما أدركنا أن مثل هذا الفن ليس هو

غايتنا، وأنه لا يمكن الاعتماد كلية على حسنا الفنى فقط، لتكويننا عقلياً، وسرعان ما رجعنا ثانية إلى الحقائق الوضعية التى يجب الالتزام بها، لأن لها وجودها عبر مراحل التاريخ وهى ليست اختراعاً جديداً بل هى اكتشاف لحقائق نوعية ترجع إلى تكوين الإنسان العضوى والنفسى وصراعه مع البيئة ككل، وحينئذ تحددت لنا معالم جديدة، واتضحت لنا حقيقة، أن هناك لبنة أساسية قد أرسيت فى بنائنا الفكرى دون أن ندرى، هذه اللبنة هى المادية الجدلية، فهى لا ترتبط فقط بالتطور التاريخى والاجتماعى محددة له مساره، لكنها أكبر من ذلك، تفرض وجودها، حتى على مظاهر الفكر السائد فى المجتمع والإنتاج الفنى.. ومن هنا حدث العكس: فمن خلال نظرية بسيطة، أوجدنا لنا منطلقاً محدداً، وفى الوقت ذاته لا حدود له.. ويتساوى الأمر دواماً إن كنا مناقضين أو مصدقين للمادية الجدلية دون تحيز. لقد هيأ لنا هذا الموقف التفسير الواضح والفهم الأعمق لتطور وضرورة الفن، وهذا بدوره جعلنا نملك القدرة على التذوق السليم.

ولقد كان الفكر المثالى قبل ذلك رغم اتساعه يصب فى مصب واحد، ولكننا أدركنا مبلغ تحرر الفكر من قيوده وانطلاقه بعد المادية الجدلية. لقد كانت تبريراتنا السابقة للمظاهر الاجتماعية واهية. وكانت الفكرة تخذلنا، فتلقى بنا فى خضم المجاهيل: وهذا طبعاً لا نريده.. إن ما نريد هو ألا تفزعنا الأساطير والأسرار والمجهول، كما كانت فى الأزمنة الغابرة، وأن يتصرف الإنسان بناء على تفكير حر منطلق واقتناع ذاتى.. وأن يعمل ليعطى ثمار كده لمن يأتى بعده، وينجز ما لم يكن فى مقدور من أتى قبله إتمامه.

وكلنـا يعلم الآن أن الإبقاء على الفلسفـة المثاليـة بمفهومهـا السطحى، والضيق والحاد، ليس أكثـر من محاولة لـلإبقـاء على جثمان منع عنه كل مـا يمده بمقومات الحياة. . ويبـدو لى أن الأفضل ألا أطيل متحدثاً عن ألفاظ يحيطها الغمـوض، وعن باقى التعـريفات الخيـالية التى لن تمكننـا أبداً من وضع أيدينا على الحلول، والمعالم الحقيقية للأمور.

فيكفى أننـا أصبحنا نـدرك، أن قـدرنا معلق بمـوطىء أقـدامنا فى هـذه الأرض، وأننا نجرب حظنـا من الحياة ونواجه مصيرنـا. . نعطش ونجوع. . وعلينا أن ننحنى دومـاً باحثين عن العدالـة بين نقائنا الـذى ضاع فى التراب تحت أقدامنا.

٢٩

وكإتجاه فكـرى وفنى، لمرحلـة زمنيـة بـدأت من منتصف القـرن التـاسع عشر، كانت الرومانتيكية أول عقبة - كـرد فعل تلقائى - ضد سيطرة القيمة الـزائفـة والسطحيـة فى المجتمع. لكنـه لم يكن رد فعل جماعى، إذ بنى على الانفعـال الفـردى للفنـان المتمـرد. . الـذى قـرر العـزلـة. لـذلك لم تحدد الرومانتيكية إطار ثـورى منظم. ووقفت فاعليتها على حدود الإبداع فى مجال الأدب والفن. وبقيت حالة من الحدة والتوتر، ناشئة عن التفاوت الطبقى، تحدد العلاقة بين الطبقات فى المجتمع.

فـالفنـان الـرومـانتيكى فى ذلك الحين أحجم عن نضـال إيجابى، ضـد مثاليـات الطبقة المتـوسطة، تجنب الصدام، ولف نفسـه فى أكفان العـزلة. وأمام كل القيم السائدة فى مجتمعه بما تحملـه من مغريات ومآسى، رفع فقط

الشعارات مثل : الرجوع إلى رصانة ووقار التراث الإغريقى، أو الرجوع إلى الطبيعة، أو تأليه الذات، أو تنمية حس صوفى أقرب إلى الهوس الدينى البيزنطى - وظل رد فعل الفنان وثورته يتمخض دائماً عن رفضه المواجهة، منسلخاً عن دائرة الصراع ومتاعب الحياة، والاستمرار فى عزلته .

ومنذ القرن التاسع عشر إلى وقتنا هذا، لم يتغير شىء من سلبية الفنان فى مواجهته للحياة أو عزوفه عن الصراع . . لهذا ، ومع ظروف أوروبا النفسية والاقتصادية بعد الحرب العالمية الثانية، كان المناخ ملائماً لميلاد تيار رومانتيكى جديد، فكانت الوجودية التى فرضت نفسها، على التطور الفنى، كتيار لم يحل محله بديل إلى الآن. فيها نجد الامتداد الطبيعى لفردية الفنان الرومانتيكى، بعواطفه الجامحة، الرافض للقيود والالتزام المنظم. وفى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات أصبح «الوجود الذاتى» شعاراً جديداً يضاف إلى كل شعارات الفنان الرومانتيكى السابقة، مثل : الرجوع إلى التراث الإغريقى، أو الطبيعة . . إلى آخره - كما أوضحنا - ولف الفنان نفسه فى أكفان جديدة من وجوده، أو بالأحرى فى عدمه . فوجوده أصبح عالمه الوحيد الذى يلوذ به فى عجزه عن مواجهة الحياة . . ترتب على هذا إحساس بالذنب يؤرقه، ويدفعه دائماً إلى إتيان تصرفات شاذة ، أو لامعقولة، هكذا وجدنا أبطال سارتر، وألبير كامى. وكان أن تضمنت الوجودية ذلك الحس المأساوى المتشائم، فالوجودى بقلقه الدائم يشعر **بعدم الراحة على هذه الأرض.**

نحن إذن فى نطاق فلسفة مبنية على الوحدة والقلق، وهى ليست فلسفة اجتماعية بقدر ما هى منفى رومانتيكى . . إنها الخوف من مواجهة التحجر

الوقح فى آليـة وميكانيزم المجتمع البـورجوازى الحديث . . إنها خـوف يرجع إليه حنين بودلير الـدائم لشىء مجهول، وقلق هدجر ، وغـربة ألبير كامى - ومن هنـا فقط نستطيع أن نضع أصبعنـا على أصـول الـرومانسيـة فى الفكـر الوجودى، فنجدها تتخذ مسـاراً فى فيضان جارف ، من اللهفة والشوق إلى اليأس والوحدة، وفى خضم من الحس بالظلمة والليل . ولكن هل مع مثل هذه الأحـاسيس والمشاعر، يمكن أن يقاد نضـال فى الحياة، من أجل تغيير شامل، و إعادة بناء مجتمع إنسانى سليم ؟

وكـان إن وجــدت الـوجـوديــة نفسهـا محصـورة فى حجــرات الطبقـة البورجوازية، كفلسفـة للخاصة . وحينما حاول الفلاسفة الـوجوديون النزول بها للشـارع كفلسفة عـالميـة جماعية - لم يجدوا فى نطـاقهـا مـا ينادى بـربط الإنسان بـالآخر سوى وهم خرافى، لـلإحساس بمشاعر ومشـاكل الآخرين من خلال المقاييس الذاتية للمرء .

وبناءً على كل ما تقدم، نجد الوجـودية قد انحصر أثرها البناء، فى مجال الفكـر والفـن فقط ، وظلت بـالنسبــة للفنـانين والشعـراء فلسفــة المنفى الوجدانى، الذى يذهبون إليـه باختيارهم . ظلت فلسفة غنية فى تعبيراتها، واسعة فى امتـداد حدودها إلى ما بعـد قلق الإنسان المباشر . . غنيـة كذلك بأوهامها ورمـوزها . . ظلت ارتباطاً يستنـد دواماً على دروب النفس البشرية الغامضة، وعلى ظلمة ضبابية من الأحاسيس الإنسانية المبهمة .

مثل هذه الرؤيا، قد تحقق الكثير بـالنسبة لشاعر أو روائى . . أما الفنان التشكيلى فقد ظل مع عدم انتمائه لها الانتماء الكامل أو تعـاطفه معها، هائماً

غير مستقر، يبحث عن عقيدة فكرية ملموسة يستند إليها فى سعيه الدؤوب وراء الشكل . . هكذا كنا ببدء الخمسينيات - فى مستهل حياتنا الفنية - نتخبط بين مسالك هذه المذاهب جميعها، محاولين الربط بينها . . وكانت كتابات هنرى لوفافر فى فلسفة الجمال هى السند الوحيد لنا حينذاك .

٣٠

وفى تخبطنا الفكرى هذا ، كانت تؤرقنا مشكلة الالتزام، ولم يطل بنا الصراع والتأرجح طويلاً - رغم صغر سننا فى أوائل الخمسينيات - فسرعان ما تركنا كل سفسطة تحاك حول الشكل والمضمون ، والتفرقة بينهما، إذ اكتشفنا توافقاً من نوع ما بين المادية والوجودية . . وحرك وجداننا مضموناً جديداً . . منهج للحياة والفن وجدناه يتضح فى أعمال المجددين من الشعراء والفنانين الفرنسيين . . كان هذا المنهج دلالة على موقفهم إزاء الأحداث أكثر منه تعبير عن وجهة نظر، فأعمالهم كانت تحمل قوة الرفض بالنسبة للمظهر الاجتماعى السائد لقيم الطبقة المتوسطة، والأوضاع السياسية التى قامت عليها .

وفى استطاعتنا القول بأن هذا المضمون الجيد وجد مع الإحساس بأزمة العصر الحديث، وكان أن فرض هذا المضمون أسلوباً جديداً . . يتحدد بأن الفنان كطاقة مجددة ومتمردة، ينفعل واضعاً نفسه خارج نطاق القم الفنية البالية والميئوس منها . . تلك القيم التى قد يسلم بها بعض محترفى الفن، المناهضين لكل عملية بناءة. تمنينا فى ذاك الحين - فى مصر - لو استطعنا أن نكثف معاناة الحياة : وأن نصل إلى سبر أغوارها ومعناها . . وأن نكثفها فى

خلاصة الخلاصة . ثم نبثها فى كل من الشكل والمضمون من كل عمل فنى نقدمه . . لقد كان هذا ما لمسناه فى أعمال الفنانين العظام . هذه الخلاصة التى سعينا وراءها ، وأدركنا أنها الصدق الكامل فى الحياة أدركنا أنها تتشكل بمدى عنف مواجهة الإنسان المعاصر للحدث ، وتعطى المعنى الكبير لوجود الفنان وصراعه ، وهى فى الوقت ذاته الإطار الحقيقى الذى يحدده . هذه الخلاصة - بكلمة واحدة - اقتنعنا بها كمضمون جديد نبغى تحقيقه ، إن استطعنا لذلك سبيلاً . . مضمون يولد وينمو مع أزمة إنسان يعيشها بصدق . كنا حينذاك نأمل أن تحمل أعمالنا السمات المميزة لمظهر فنى لا يخرج عن الحدود التى رسمتها فى الأسطر السابقة وأن تحفر أعمالنا كذلك أثراً واضحاً فى أعماق من حولنا .

وكما نعلم فإن الأشكال العظيمة تولد دائماً عن مضامين عظيمة . . فالتعاطف الإنسانى الرقيق الذى نراه فى رسوم جيتو الحائطية ولد من إيمانه بحركة الفرنسيسكان التى كانت طبيعة جيتو تميل إليها ، بصرف النظر عن كونه كان راهباً ورعاً أو زنديقاً . والعنف والصرخة وإرادة التصميم تتضح فى طبيعة بيكاسو الثائرة التى خلقها تعاطفه مع الحركات اليسارية الثائرة . وكأن أعماق الفنان مرشحاً معقداً ، يمر عبره شغفه بعبير الحياة وخلاصتها ، يمر مختلطاً مع إيمانه بما يعتنقه من أفكار . يمتزجان سوياً ليخرجا أخيراً فى إطار أشكاله التى تصوغ مضمون عمله الفنى . . وعمل كالجورنيكا يؤكد هذه الرؤية التى تدفعنا إلى التأكيد على عدم التقيد أو افتعال الموضوع بقدر تمسكنا بصياغة المضمون ، فالصياغة هى التى تحدد الموقف الإنسانى الكبير للفنان . وبكلمات أوضح ، كل جزء من العمل الفنى تضيئه تلك النيران

التى تتأجج فى أعماق الفنان، حتى ولو كان ثنية قماش فى طبيعة صامتة، أو جزءاً من سحابة قاتمة فى منظر طبيعى يتأجج بالموقف الإنسانى والعقائدى الذى يقفه الفنان الحديث .

إذن فالاستناد على واقع الحياة التى نحياها، وعلى عمق التجربة الإنسانية التى نقودها - بصرف النظر عن نوعية ذلك الواقع أو تلك التجربة - هو المهم. ومع مثل هذا المفهوم وضعت لنا النقاط فوق الحروف . . فابتعدنا عن التزمت البلشفى الممجوج، الذى يفرض تمسكاً بموضوع إخبارى. فلا وجود لشكل أو مضمون يفرض على شاعر أو فنان حتى ولو كان متمشياً مع ما يعتنقه من عقائد، وأى شىء يعمله سيعكس بصمات إيمانه بما يعتقده ويؤمن به . ومن المؤكد دائماً أن إبداعه الفنى لن يختلف عن موقفه الفكرى والنضالى، إن كان حقيقة فناناً . . وإن خطواته ستقوده سريعاً إلى المعركة التى يتمنى أن يتحدد بعدها مصير الإنسان .

ويمضى بنا الوقت . . ونكتشف أننا كنا رومانتيكيين - نحن جيل الخمسينيات - فى إيماننا وانفعالنا وفى آمالنا . . شىء بسيط لم نضعه فى الحسبان وهو أن ظروفنا ومجتمعنا تختلفان . . فأمام أزمة صغيرة، قد يتلاشى كل شىء ويبقى فقط إصرارك وعنادك، اللذان قد لا يكون هناك جدوى منهما كذلك .

فأنت بمدينة كبيرة كالقاهرة، وحينما تثب فى سيارة أجرة بعد انتظارك ساعتين فى هجير يوليو، لا تفكر أبداً إن كانت السيارة قديمة وفى حالة سيئة أم لا . ولا تدرى كذلك إن كان السائق مخبولاً، أو سكراناً، أو مسطولاً،

أوعصبى المزاج . . إن أى وضع اجتماعى إن لم ترض عنه قد تعمل على تغييره، وأى أيديولوجية فكرية إن اكتشفت زيفها، قد تضغطها بين أصابعك، تكرمشها ثم تلقى بها بعيداً فى سلة المهملات . . لكن فى مدينة مثل القاهرة لها أوضاعها الخاصة فى تلك الآونة ومع مثل سيارة الأجرة هذه ومثل هذا السائق ومثل هذه الظروف يكون صعباً عليك اتخاذ قرار فى أى شيء . . فلا ضمان لك إن بقيت فى العربة، ولا ضمان لك كذلك إن تركتها للطريق .

ولينعكس كل شيء . . وأى شيء . . فيما تصنعه من فن . . ويتساءل المرء : « ما العمل ؟؟ . . » .

٣١

أنكرنا جبر الفنان على موضوع ما ، أو فرض اتجاه فنى عليه ، فالتزامه لا يعنى الزامه ، كما أكدنا على أن صياغة العمل الفنى هى فقط التى تحدد لنا كيان الفنان الفكرى ، وموقفه الإنسانى ، ومع مثل هذا المبدأ يكون فى الإمكان، ضم تيارات فنية تعارضت فى مظهرها مع المدرسة الواقعية التى نادى بها مفكرو الاشتراكية المادية ، من بين هذه التيارات ـ ودون شك أهمها ـ كانت المدرسة السيريالية ، ولارتباطها ببداية حركة الشيوعية الدولية زادت أهميتها . فمعظم المفكرين والفنانين والشعراء الذين ساعدوا على قيام الأحزاب الشيوعية فى أوروبا فى الأربعينيات، وقادوا المقاومة ضد النازى ، كانوا أصلاً سيرياليين . . وحتى فى مصر ارتبطت الحركة الشيوعية بالرعيل الأول من الفنانين السيرياليين ، أقصد « رمسيس يونان ورفقائه » . هذا من

الجانب التـاريخى . . لكن الأهمية الحقيقيـة ، لعـلاقة السيريـاليـة بالفكـر المادى ترجع إلى الحلـول التى اقترحها الشعـراء السيرياليون إزاء تجمـد الفكر المـادى . ومثـل هذه العـلاقة بنيـت على أن السيـريالية ، بكـونها امتداداً للدادا ، فهى تمرد طبيعى ضد معاناة الفرد فى المجتمع .

ولنرجع إلى الوراء قليـلاً ، إلى فرنسا فى الأمس القريب ـــ ونقصد بالأمس أوائل القرن التاسـع عشر ـ نجد أن فنانيها أوشكـوا على رفض عنصر انفعال الفنان ، وذلك بمغالاة أساتذتها الكبار ، قبل بداية الواقعية على المناداة بأن التصوير يجب أن يكون من أجل إجادة صنعـة التصوير ، والشعر من أجل الشعـر . . بطبيعة الحال مثل هـذا الاتجاه مـا كـان يؤدى أخيراً إلا لمنـاورات مسرحيـة من أجل تجمير الـواقـع ونقلـه ، ولاستعـراضـات فى التكنيك . . فإجادة قيم فن التصويـر بمفردها لا تكفى . . فكثيراً ما نشعـر بحاجتنا إلى النظـر للحيـاة من خلال منظـار لا يعتمـد على مـدى ما يحققـه من جـودة الرؤية ، ولا يهم إن كـان فى قدرته ضبط المسافـات ، وعدسته مغبرة . . أى أننا كثيراً ما نشعر بحاجتنا إلى انفعال الثائر الرومانتيكى اللامنضبط .

ثم كانت بـداية التعبير عن أشكـال جديدة ، حين تـزعم مالارميـه دون منازع ، التغيير فى الشعر . وكانت كلماته التى تتساقط متباعدة . . متشتتة على صفحاته ، تـؤكد فى تساقطها ضربات ديبـوسى ورافيل على البيانو . . وتقلصات أصابع رودان فى أسطح تماثيله . . هؤلاء كانوا عباقرة كأفراد ، ولا ينقصهم دفء أو انفعال ، لكن كاتجاه فنى ، يـؤخذ عليهم الكثير . فمثلاً نحن وإن كنا لا نملك القدرة على نكران سحر كلمات مالارميـه ، إلا أننا لا

نشعر معهـا بنبض ولون دمـاء الإنسان ولا نحس الـدماء ذاتها ، على كل ، لقد كانت كلها محاولات للوصول إلى شاعرية اللحظة`.

لقد كانت الرغبة فى التعبير عن الحس المطلق بالانطلاق مع الحياة والفن هى الغاية . لكن مع مثل هذا المنهج إن لم يكن الفنان عبقرياً يضيع الجوهر مع الرغبة فى التحرر ـ إنه اتجاه يحمل نظرة جحـود نوعاً ما فالمضمون نظر إليه على أنه لا أكثر من حس يحقق الشكل الذى لا يحمل تكاملاً ما . ومن هذه النـزعـة ، ولدت التأثيريـة كثـورة فى الشكل . والتكعيبيـة كمحاولـة لبنـاء الشكل من جديد .

وبعد هذا وجدت بذور السيريالية ـ وباقى ما حولها من نزعات متعددة ـ وجدت السيريـالية متقبلة كل خطايـا الوجود كما هى ، وكل البشـاعة وكل الفـوضى ، وكل القـذارة التى كثيراً مـا لا يكـون الإنسان مسـؤولا عنهـا . وبذلت قصـارى جهدهـا لتندفع إلى العالم والتـاريخ محاولة أن تجد لقـدمها متسعا ، ومستخـدمة لـذلك سيطرتها على جـانب شـاعرى ، وسحـر ميتا فيزيقى غامض تنحـدر معالمه إلى انفعال ديلاكـروا . ومثل هذا الغموض فى الفن يبنى قوته ـ على تقبلنا البديهى والتلقائى للحياة ـ إذن بزغت السيريالية من الغموض والتغنى بـالظلمة ، محاولة أن تشق لها طريقـاً من الواقع المرئى الذى حاول أن ينكره مالارميـه وزملاؤه .

هذه الخطـوة بادرت السيريـالية بأخـذها ، وكانت على جـانب كبير من الأهمية بالنسبة لتاريخ الفن ولنا كفنانين نؤمن بالتمرد . . وارتباط السيريالية بعد ذلك بـالتفكير المادى كان ضرورة حتميـة ، وبمثابـة ضمان وملاذ لها ،

حتى تنقذ نفسهـا من الوقـوع فى مهاوى الـرمزيـة التى تأتى مع البحث عن غرابة الشكل أو الكلمـة والصوت . نقصد هنا رمزيـة الإيقاع ، كذلك كى تنقذ نفسها من حماس قوى للفن من أجل الفن . ورغم هذا الارتباط بالفكر المادى واليسارى وجـد التعارض بينهما وعـدم التوافـق التام لتعـارض النظرة السيرياليـة مع نظريـات اليسار ، خصوصـاً بالنسبـة لما يمت لحرية الإرادة والتصميم لدى الفـرد . فحريـة الإرادة والتصميم أرجعت إليها السيريـالية تلقائيتهـا . . أرجعتها إلى جـذور قديمـة ، ترتفع وتـذهب أبعد من الـواقع النسبى والعـلاقـات الموضـوعية . أرجعتهـا إلى سطـوة ، وسيطـرة الحدس الدائمة ، سيطرته على الفكر وعلى النظرية ، فتلقائية الرغبة هى كل شىء .

وكان نتيجة هذا أن وجد الفنان الحديث نفسه يغلى فى وعاء مع الوجودية التى أتت فى أعقـاب الشيوعية ببحثهـا عن الوجـود والماهية ، والسيريـالية بإصرارهـا على التحرر الـداخلى . . وهـو مع أيـة حالـة وفى أى مـوضع من الصعب عليه تنظيم تلك الحلقات التى تربطه بالفكر المادى .

٣٢

تم التزاوج ظاهرياً فقط ، بين الفكر المادى والحركة السيريالية . وسرعان مـا انضم معظم فنانى وشعـراء أوروبا النـابهين ، تحت لواء « المانفستـو » ، الذى أصدره أندريـه بريتون سنة ١٩٢٤ ، وفيه يحدد الشاعر بـريتون ماهية السيريالية بالنسبة للفنان كموقف ، وللعمل الفنى كنتيجة . كانت صياغته تملك جرأة مخيفـة . . وجاء المانفستو كعملية تهجين بين احترام الـواقع كقيد ومنهج فكرى ، والحنين الملح للحلم كحرية وانطلاق ، إنه مزيج غريب من

النـزعة الماركسيـة كرغبـة فى التحرر مع الـرومانتيكيـة السيرياليـة . . ويبرر أندريه بريتون كلماته التى تختلف مع الماركسية بما يأتى :

إن الحدس يسيطر على الفكرة مهما وعينا أهميتها ، وتـروينا فى تنفيذها . والحدس هنـا المقصود منـه تلقـائية التصرف . والفكـرة هى بمعنى التفكير العقلى . وتقدير أهمية وقـوة الحدس ، يسهل السبيل كى يتم التزاوج المباشر بينـه وبين رغبـــة الإنســان فى المواجهـة الصريحة للحيـــاة دون تخطيط ودون خوف، ودون حساب لعواقب أمـور . علينا إذن أن نلقى بأنفسنا فى خضم الحدس لتتم التجربـة كاملـة . فالحدس من جانبـه كفيل بدفعنـا إلى مسار حـركـة يمليهـا علينا . ومن هنـا نصل إلى نـوع تلقـائى من الحركـة ، أو إلى «الأوتـوماتيكيـة» كما أطلق عليهـا أنـدريه بـريتـون ، الذى أصر على عـدم الحســاب المنظم المرسـوم لتحقيق فكـرة مـا . كما استبعـد أى تنظيم مـدبـر للإرادة، وذلك رغبـة فى المحافظة على نقائهـا . وهذا هو الأمر الـذى أنكره كارل مـاركس وفردريك إنجلز وبذلا قصـارى جهدهما للابتعاد عنـه وعدم التعـرض له ، ممـا سبب جانبـاً من النقص فى تطبيق نظـرياتهما على فلسفـة الجمال، ولهما بعض العذر فأى نظرية ثوريـة اجتماعية تبنى أساساً على وضع القوانين التى تحد نوعـاً ما من حرية إرادة الفـرد ، وذلك لصالح المجموع ، وحتى تنتظم بمسـار لها فى نطاق الحركـة العـامة للمجتمع ، إذن فأى ثـورة اجتماعيـة تستبعد فكـرة إطلاق حـريـة الفرد وإرادتـه ، لتطفو دون هـدف مسترخية على سطح تيار الأحداث .

وليس معنى هذا أن البنـاء النظرى للمادية قـد أغفل أهمية تـدخل عامل «إرادة الفرد» وأثـرها على الجانب التاريخى الاجتماعى . . فهناك ربـاط قوى

يجمع بين إرادة الفرد وتطور المجتمع . فالدافع الاقتصـادى ـ لسد حاجات الفرد ـ هو المحرك الرئيسى لديناميكية الحركة لدى الإنسان ، ودفعه للتطور، وتلك الدينـاميكية تؤدى بدورهـا لكل نشاطات الإنسان الفكـرية من خلق وإبـداع . . إذن فحركـة إرادة الفـرد هى كل شىء . . وأدى هذا إلى ارتبـاط المادية مع السيريالية برباط يحمل الكثير من التناقض .

ومن هنا كان ارتبـاط أندريه بريتون بالجانب المادى ، ولكنـه كان ارتباطاً يملك تـرجمة لرؤيته هـو عن الموضوع ، إذ أغفـل إصرار المادية على أن إرادة الفرد، لا بد أن تتحـرك فى إطار المنطق الذى ترسمـه لها ، وفى نطاق الحركة الشـاملة للمجتمع الـذى يبنى أسـاسـاً على صراع القيم الهابطة ضـد القيم الصاعدة .

هـذه الترجمة أو الفهم المبرر للفكر المادى أوقع أنـدريـه بريتـون فى خطأ آخر، إذ كان لا بد له من شىء يحدد وينظم «الأوتـوماتيكية» هذه أو تلقائية الحركة فأصر على ما أطلق عليه لفظ « الإلهام أو الوازع الغريزى » . ويقصد بالإلهام هنا تلك الدوافع التى تحركها الاحتياجات الفسيولوجية . . لكن مثل هذه الدوافـع قد تجمح فلا يمكن ضبطها أو الحد منهـا ، وحينئذ لا سيطرة لإرادة الإنسان المنظمة عليها ، ولا لذكائه وقوة إدراكه .

ولم يعط إصرار أندريه بريتون على ما أطلق عليه الإلهام الغريزى ، الدعم الكافى لتكـامل النظريـة ، **لأنه « بأوتـوماتيكيـة » هذه ــ أو تلقائيـة الحركة** والتصرف التى بنى نظريته عليها جرد هـذا الإلهام الغريزى وأبعد عنه كل قوة **وقيمة** ممكنـة . فمن الصعب مناقشـة أو الاعتماد ـ حتى من خـلال الجانب

النظرى فقط ــ على قوة غير منظمة . إذن فهو يقودننا ثانيـة إلى وضع يكاد يتشـابه فى سلبيتـه مع بـاكورة الـرومـانتيكية . . إنـه مظهر جـديـد للعزلـة والاستكانة التى وعاها الرواد الأول الـرومانتيكيون ، سواء كانوا من الألمان أو الإنجليز أو الفرنسيين . . إذ كان الاستسلام لأحـلام اليقظة بالنسبة لهم كل شىء : الغاية والوسيلة . .

كـان الحلم إذن بالنسبـة لأندريـه بريتـون يمثل اللحظة التى تتم فيهـا سيطرة الجسد ــ كاحتياج وغرائز مكبوتة ــ على العقل كأداة تنفيذ منظمة ، تخضع للمنطق وتملك القيـود الاجتماعية . وبـالنسبة لبريتـون فى الحلم فقط نملك القدرة على تحطيم القيود ، وتمزيق الستر ، ونصل إلى حالة من الوجود النقى المنصهر ، فيحقق الإنسان ذاته كاملة . . وحتى إن وصل الإنسان إلى مثل هذه الحالة عن طريق الخمر والمخدرات ؛ فهذا أمر لا يهم .

وباختصـار ، يجب أن يكون الفنان السيريـالى أثناء إبـداعه عاريـاً أمام وجوده ، يلـف ويدور وراء ذلك الوجـود فى دائرة مغلقة . وكل شـىء آخر يجب أن يختفى من طريقه وهو فى هذه الدائرة حتى يمكنه الإمساك بوجوده . يا لها من صورة سيريالية تبعد كل البعد عن الخضوع لمنطق علمى . . صورة تحدد نقطـة الضعف الرئيسيـة فى نظـرية بـريتـون . . إذ هيهات للفنـان أن يمسك بوجوده . . وهو فى دورانه هذا يدور فى الحقيقة حول مركز قد تمركزت فيه ذاته .

نرى إذن مـن كل هذا التسلسل ، نقـاط اتصال واضحـة بين الوجـودية والسيريـالية ، فهما تقـريباً نتـاج عصر واحد وظـروف اجتماعية واحـدة . .

ونستطيع القول أن السيريالية هى المماثل الشاعرى للفلسفة الوجودية . . وإن الخطأ الوحيد الذى وقعت فيه السيريالية يظهر بوضوح فى أنها تنقصها القوة على الارتباط المباشر بالوجود المادى ، وفى نفس الوقت تنقصها القوة على جر نفسها بعيداً عن العوامل التى تترتب على الموقف الإيجابى للفكر المادى . وعلى هذا لم يكن هناك بد من أن يترك جانب من فنانى وشعراء أوروبا أندريه بريتون إلى الحرب الأهلية الأسبانية ، ثم يتركوه ثانية فى بداية الأربعينيات للانضمام إلى حركات مقاومة النازى كمناضلين ، وكفنانين يساريين سيرياليين مفضلين دون تردد أن يواجهوا أنفسهم بمواجهتهم للأزمة التى يمر بها المجتمع بأسره .

ومع تلك المبادرة هاج أندريه بريتون وماج . . واتهم رفاقه بتنصلهم للحركة السيريالية ، وأنهم قد باعوا القضية الفنية ، بربطها بالقضايا السياسية وأغلق على نفسه دونهم ، ودون الحياة ، ودون الفن . وهكذا تحول الشاعر العظيم أندريه بريتون من شاعر كان يملك إيجابية الرفض . . تحول إلى سلبية الرفض .

هذه العزلة دفعت أراجون أن يقول عنه قبيل وفاته بسنوات : « إن أندريه بريتون يعيش بيننا وكأنه فى منفى » .

٣٣

وبمبالغة بعض الفنانين السيرياليين والشيوعيين من ذوى النفوس المتمردة الثائرة ، فى سعيهم وراء التحرر من قيود القيم ، اتخذت تصرفاتهم صفة الشذوذ والانحلال الذى يتنافى مع مفهوم الطبقة المتوسطة

الأخـلاقى ، أقصـد مقـاييس العيب والحرام المصطلـح عليهـا ، والتى لا تتعارض مع المواءمة الواضحـة للمجتمع ، تلك المواءمة التى هى دائماً سمة الإنسان العـادى البسيط الذى ليست لـه مطـالب نفسـية معقـدة يحـددها القلـق والفـراغ .

مثل هـذه التصرفات الشـاذة قـد لا يتقبلهـا فنانـون يشعـرون بالتـزام فى حياتهم وفى تصرفـاتهم وفى أعمالهم . . يحترمون تقاليد مجتمعهم ووجهـة نظر من يحيط بهم ، لانهم يؤمنون أن فى التزامهم هذا احتراماً للإنسان نفسه .

وهكذا بضياع الحدود واختلاط الأمور والتباسها على كثير من الفنانين . وكرد فعل ضد التيارات الفكريـة التى قد تحمل تمرداً أو تحرراً ، وجد ثانية فى أوروبـا وبـالتبعيـة فى مصر ، من ينـادى بأن الفن للفن ، وبضرورة تـراجع الفنان إلى مرسمه ، وبعـده عن كل الصراعات ، ليقتصر على تجويد صنعته فى إطـار إدراكـه . وكـان إن وجـد صـدى للـ Hermitism « الانعزالية » ـ كمذهب ـ ينادى بـرجوع الفنان إلى عزلة يفرضهـا على نفسه وباختياره . إنها مظهر خادع لرغبة الفنان فى التكـامل ضد الضياع فى مجتمعه وارتباطه بشىء ملموس ، ألا وهو صنعته .

ودائماً يظهر مثل هذا الاتجاه فى الأزمنة التى ينـادى التيار الفكرى السائد فيها بتوظيف الفن لخدمة السياسة بطـريقة سافرة ومباشرة . . أو يحاول فيها الضغط على الفنـان ، حتى يضطـر أن يقـوم بـالـدعـايـة لصـالح الطبقـة الحاكمة . ومـا تطالب به الهرميتزم هـو أن يسجن الفنان فى إطار تمليـه عليه طبيعة صنعتـه . وفى سكون العـزلة يتجنب كل صدمـات المرحلة التـاريخية التى يمر بها . .

بعبارة صريحة : الانعزالية يعيبها كمذهب فنى ، إنها تتناقض مع صلابة الفنان ، وتتجاهل عنـاده ، ويحل بدلاً عنهما الإحساس بالدهشـة الممزوجة بالذعر ، ومرجعه خوف الفنـان من الجو المحيط به . . فيتقوقع حامياً نفسه بقشرة سميكة من العـزلة . . لكن كثيراً مـا تسبب له تلك العـزلة نـوعاً من الفـوضى . . فمن المحـال أن تصبح حمايـة الفنان لنفسـه من الأحـداث ، غايتـه التى يعمل على استمـرارها ، وأحيانـاً ما ينتـج عن عزلتـه هذه إيمان باللامبالاة فى الحياة . . وبكلمات أخرى الانعزالية ما هى سوى محاولة لإيجاد عالم محايد للفنان . . وتمنعـه من أن يأخذ موقفاً ، أو يلعب دوراً على مسرح تطور المجتمع حوله .

إنها بالضبط التابوت الذى يحفظ به جثمان الميت خشية التعرض للجو ، فالفنان فى حـالة الانعزالية هذه بعيد كل البعـد عن أى تفاعل ، إلا إنفعال يحدده قلق يقود الفنان إلى الجانب الراكد غير المؤثر من الحياة .

وهكذا نـرى أن النتيجة المتـوقعة من تلك العزلـة الاختياريـة ، لن تكون سوى حـالة سيكولـوجية مـُرضية . . حالـة هلامية ، لـزجة يحملهـا الفنان كعبء وهـو ماض فى ظلمـة و إلى ظلمة ، بينما تضغط عليـه دواماً عـوامل غامضة تطالبه أن يجد شكلاً وكياناً اجتماعياً محدداً له .

٣٤

تحدثنـا عن انعزال الفنـان كمذهب واتجاه . . وتتمـة لحديثنا ، أقـول أن هناك فرقـاً بين أن يحاصر الفنان فتفرض عليه العزلـة ، فعليه أن يتحملها فى صبر ، وبين انعـزال يقوده هـو بإرادته متغنيـاً بـه ومتناسيـاً حقيقة وظيفتـه

وموقفه . وفى انعزاله هذا يمضى الفنان مخبئاً نفسه كلية خلف أوهام وقدرات خرافية وكأنه أورفيوس ، قادر بترنيماته على التأثير فى كل كائن حى . . وفى الحقيقة أنه يهمهم ، ويتمتم بكلمات جامدة أو غامضة أو مستهلكة . . يعيد صياغتها المرة تلو المرة ، وفى كل مرة تزداد مفرداته غموضاً ، وتنقص سحراً دون أن يدرى ، وكأنه لا أمان له ، إن لم يستتر خلف ستر كثيفة من إطلاق بخور ، وترنيمات مبهمة .

ونحن كفنانين ، إن عزلنا أنفسنا دون تفكير ، قد نجد أنفسنا إزاء موقف صعب ، لا نستطيع فيه أن نجمع شتات أنفسنا ، بعد أن بعثرتنا وعصفت بنا أزمات الانطواء . . وكيف يتأتى لنا أن نعيد صياغة كياننا الفنى والنفسى ، أو نهتدى إلى طريق ، وقد فقدنا موطىء أقدامنا ، ووحشة العزلة تأخذ بخناقنا ؟؟ . . تبعثر وتشتت طاقاتنا على التفكير . . نصبح غائبين عن عصرنا ، لكننا نتوهم حضورنا . . نتوهم فجراً جديداً . . نتوهم ميلاداً جديداً . . نتوهم فقساً جديداً . . والحقيقة أنه بعزلتنا لن يمكننا بتاتاً الحصول على شىء من هذا .

إذن فلنتحدث عن العزلة من زاوية أنها مذهب فنى ، نتحدث عنها على أنها انهيار ثقافى يصاحب فترة سياسية معينة ، مرحلة اضمحلال بالنسبة لخاصة الخاصة من المفكرين ، فى مجتمع تصبح الغلبة فيه لقوة تركب موجة النفاق والتملق للجماهير .

إذن فعزلة الفنان هنا ليست أكثر أو أقل من احتجاج سلبى ـ منشأه نضج إدراك الفنان الفنى والسياسى والاجتماعى ـ وقوفه صامتاً .

لكن، ما قيمة احتجاج سلبى أمام قوة تملك المقدرة على الفرض والتغيير والتثبيت ؟ إذن هنا تبرز غربة للفنان الذى يحاول أن يقنع فيها نفسه ، بعدم جدوى الصراع ، أو التعاون ، أو حتى التأقلم . . فيفضل الجانب السهل، على أنه طريق السلامة ، يفضل ذلك على إقامة صراع شرس . إنه هروب وهجرة من المجتمع ، لكن من نوع آخر .

ولنقل ، مع سياق حديثنا هذا ، إنه من الجانب الآخر ، نجد أن أى رد فعل من جانب الفنان ضد هذه العزلة ، لا يمكن أن يقام إلاّ على أرضية صلبة من الإيمان بعقيدة ما . . بموقف وباتجاه ، وأن يكون الفنان مالكاً القدرة على التعبير السليم عن عواطفه بالضبط دون مساومة . وأن تأتى انتفاضته كاندفاع قوى للإعلان عما يختلج فى أعماقه من أحاسيس . أى ينصت فقط لما يمليه عليه ضميره . . لكن أن يهمس الفنان ويهمهم ، أو يجيد ويجود ما يمليه آخرون عليه ، فما هى سوى عيوب مكتسبة فى حياة الفنان ، أو ترجع إلى عادة سيئة اعتاد عليها ، وعلمه أن يتخلص منها .

وإنما ضرورة لا مناص ولا خلاص منها ، أن يتحدث جاهراً بما يحس . . وإن لم يستطع ليصرح بعجزه . . هذا هو الوضوح الوحيد لموقفه ولحياته ولفنه، الذى يطلب منه ، تأكيداً لموقفه وحياته ، وفنه .

٣٥

السطور القادمة ، تحمل فى طياتها ، كلمات تدور حول التعبيرية . . قد تبدو هذه الكلمات غريبة ، لكننا نستبعد دائماً فى مثل هذه المناقشات الأساتذة الكبار الذين يتجاوزون بعبقريتهم أية تقنينات ، وإن تمعنا قليلا فى

تأملنا للتعبيرية نجد أنه دائماً يلازمها مناخ سيكولوجي معين وهو حالة لا يمكن التغاضى عنها ، هذه الحالة تميز التعبيرية كاتجاه للرؤية والتفكير يسرى طالما وجدت ظروف اجتماعية وسياسية معينة ، ويقوده فنانون ناقمون على الفترة التاريخية التى تمر بها مجتمعاتهم وعلى سبيل المثال : كرد فعل ضد التفكير النازى والفاشى فى أوروبا نضجت التعبيرية ، بمعنى أصح ، اتضحت معالمها بالصورة المتعارف عليها الآن . وهذا معناه أنها أتت مع فترة عانى فيها الإنسان ، من ألم وعذاب مضن صاحبه كبت للحريات . مثل هذه الظروف هى المظهر الذى يصاحب التيار التعبيرى دائماً . فالكبت يصاحبه ، فى أغلب الأحيان ، فوضى فى العواطف والأحاسيس ، وعدم القدرة على السيطرة عليها . هذه الفوضى بدورها تجر فى أذيالها رغبة فى التنفيس عما يسبب من منغصات و إزعاج .

ويتحقق هذا التنفيس عند التعبير بطريقة عنيفة لا يحددها المنطق أو النظام ، وبأشكال قد تكون ملتوية أو مشوهة . وهذا قد لا يتطابق مع النظرة الكلاسيكية للفن التى تنادى : بأن العمل الفنى هو تحقيق للرغبة الكامنة فى الإنسان للدفاع عن الكمال والقوة والصفاء كقيمة مطلقة ، وتحقيق النظرة الشاملة للاتزان العام فى الوجود ، والفن ـ بوجه عام ـ صورة من هذا الكمال وهذا الاتزان . لكن التعبيرية تعتمد فى المصاف الأول على الصدمة ، أى على ما يهز كيان الفنان ، وبالتبعية يهز كيان المتلقى ، وقد تحمل تلك الصدمة ضياعاً وعنفاً ، وغياب عنصر القدرة على التنظيم .

إذن فهى ليست التعبير المنظم عن مرارة تجربة عاناها الإنسان ، تعبيراً يحمل فهماً منطقياً ، وصياغة هادئة لتلك الصدمة . إن التعبيرية تعكس

الآلام والمعاناة بكل ما تحمله من مؤثرات ، ومضاعفات عاطفية ، وتلقى بها مبعثرة ، ومشتتة على سطح اللوحة حاملة كل صراخ الإنسان البائس . . ومن هنا نجد أنفسنا نتراجع عن التسليم بها كلية ـ دون قيد أو شرط . . وفى الوقت ذاته نتراجع بنفس القوة ، ونفس المقدار عن التسليم للصياغة المنظمة ، والتعبير المهندم الذى يعكس الطبيعة بطريقة جامدة ، مثل المدرسة الطبيعية .

وكما أن الفلسفة لا يمكن لها أن تكون علماً بمفهوم العلم . . . إذن فالفن فى الوقت ذاته وبهذا المنطق ، لا يمكن له أن يكون علماً يختص بمحاكاة الطبيعة فقط ، فهو يبنى أصلاً على العلاقة المباشرة للفرد مع رغباته فى الحياة ، أى هو إعادة تنظيم لعلاقات نحسها فى الوجود ونحولها إلى قيمة ملموسة . . ويولد الفن من صدام الإنسان بما حوله . . إذن فهو يبنى على شقين ، هما الفنان والحياة ، أو بصورة أخرى على الجانب الذاتى والجانب الموضوعى ، وإن تغلب أحد الشقين وسيطر ، تسقط لك العلاقة التى تربطهما ، أو بالأحرى تتولد العلاقة عن احتكاك الشقين ببعضهما . وهكذا نجد أن التعبيرية وفق مظهرها ليست سوى تعبيراً عن الحياة يحمل شقاً واحداً ، أى الجانب الذاتى الذى هو الإنسان فقط . مثلما تحمل المدرسة الطبيعية الشق الآخر الذى هو الطبيعة .

ونجد أن المفهوم الكامل للفن كوحدة علاقات سليمة تجمع عناصر الصورة وتحمل نظاماً قاسياً ــ يغيب لحد كبير فى أعمال الفنانين التعبيريين ونستثنى هنا الأساتذة الكبار . . وكيف لهم تحقيق مثل هذه العلاقات وشاغلهم الأكبر هو التنفيس عن كل مظاهر الفوضى الناتجة عن المعاناة

وعن أزمة الإنسان ؟ . . إن أعمالهم هى مرآة تحمل نفسية حطمتها الظروف القاسية ويكاد غبار اليأس أن يغطيها .

ولكننا نقرر القول أنه عند تقنيننا للتعبيرية كتيار ومدرسة فنية يجب استثناء الأساتذة العظام ، نستبعدهم لأنهم كعباقرة يتعدون مرحلتهم الزمنية ، وهم يملكون من المواهب والميزات ما يكفى لكى تحمل لوحاتهم ذلك النظام ، وتلك العلاقات التشكيلية السليمة التى نتحدث عنها ، كما تحمل كذلك العلاقات التى تنتج عن صدامهم ومواجهتهم الحقيقية للحياة وللظروف التى حولهم . ومن هؤلاء الفنانين : هيرشتر ، وشميدت روتلف وموMور ، ونولد . . وفى الإمكان كذلك إضافة كوكشا .

انتهينا فيما سبق ، إلى أن مذهبين كالتعبيرية والطبيعية قد يحملان الشقين المتناقضين من الفن والحياة . . وتتمة للقول : إن هذا هو السبب الذى من أجله نلمح فى أعمال كثير من التعبيريين والطبيعيين شىء ينقصهم . . يعجزون عن الإفصاح عنه . إنه الرغبة التى تنحصر فى حنين الفنان إلى الابتداء ، أو الانطلاق من الخط الذى ينطلق منه زميله من المدرسة الأخرى . أى يريد أن يقتطع واقعه من نقيضه . وكما قلنا نشعر من كلتا المدرستين بالنقص . . وإن كلتيهما فى حاجة إلى مقومات المدرسة الأخرى . . نعنى امتلاك نظرة متكاملة عن الحياة . . تلك النظرة التى غالباً ما تبنى على القدرة على جمع المتناقضات فى صعيد واحد .

وكأن صور كل من المدرستين ـ على طرفى نقيض ـ تمضى حاملة قلقاً ملحاً على نقيض مكبوت فى أعماقها ، ولا يمكنها البوح به . فتبدو

التعبيرية ، وكأن الفنان يجرح أو يمزق ذاته ، عله يشفى نفسه مما يحيط به . . بينما الأخرى ـ نقصد الطبيعية ـ تبدو وقد أغلق الفنان على نفسه وأسدل عليها ستاراً كثيفاً حتى لا تجد ذاته منفذاً إلى سطح اللوحة ، أثناء نقله الجاف للطبيعة . والأمر يتساوى ، فكلا الوضعين لا يمثل الكمال المنشود .

وموجز القول أن كلاً من المدرستين ، قد اختصت نفسها بجزء من حقيقة الحقيقة ، لا تكامل فيه ، ولا يحمل صفات الكمال . . وسواء كان ذلك الجزء يرجع إلى العالم الباطنى للفنان كما فى التعبيرية ، أو هو تمثيل العالم الظاهرى حوله ، كما فى الطبيعية . . وسيان كان مرتبطاً بالناحية السيكولوجية للفنان كما هو فى الحالة الأولى ، أو هو يرجع إلى رؤيته الموضوعية للأشياء كما فى الحالة الثانية ، فالأمر يتساوى فى كلتيهما ، ولا يخرج عن كونه تقريراً غير واف .

ويجب ألا ننسى أن المدرسة الطبيعية هى نتاج القيم التى سادت مجتمع الطبقة المتوسطة ، وإن كانت الجانب السىء منها . . كالافتعال . والسطحية، والزيف . وقد تختفى كلية فى أعمال المدرسة الطبيعية دلائل ما يربط الإنسان بعلاقاته الاجتماعية ، أى صراعه الاجتماعى والاقتصادى .

وكامتداد لاستسلام الطبقة المتوسطة لكثير من القيم ، لا تعبر الطبيعية عن أى مظهر من مظاهر تمرد الفنان الذى يجب أن يكون .

وأظن أنه مع مثل هذا البناء والتكوين ، لا تتحقق العلاقة السليمة بين الفنان والحياة والأحداث والأشياء ، ولا تعطى له الفرصة كاملة لتحقيق الاتزان والتكامل مع المجتمع أو فى اللوحة .

ولذا يجب أن نعترف ونرجع لصراع المتناقضات قيمته . . سواء كان هذا الصراع يختلج فى أعماقنا ، أو يتأكد فى مظاهر الحياة حولنا . . وأن نرسم ارتباط الإنسان بنفسه ، وبما حوله فى علاقات سليمة ، دون تقليل لقواه المعنوية والفكرية ، أو لقدراته على قيادة صراعه مزوداً بعناده وتمرده الأزلى . . بالأحرى نحاول أن نرجع للفن قدرته على الوقوف على أرضيته الاجتماعية . . نرجعه إلى واقعيته المتأصلة فيه . لكن ما هى تلك الواقعية المطلوبة ؟ هل هى واقعية الشكل ؟ هل هى واقعية المضمون ؟ لا إنها واقعية الصراع . . وواقعية العلاقات .

٣٧

إذن فهى واقعية تعتمد على فهم كامل لديالكتيكية الحياة ، وفهم سليم لصراع المتناقضات فيها ، إنها واقعية تبنى على الشد والجذب . . وعلى حيوية الفنان : تفاعله ، صراعه وإيجابيته اتجاه المجتمع حوله . . فإذ به يحقق التكامل فى عمله الفنى عن طريق تباين وتنوع الخطوط والألوان والدرجات . . وإذ بها واقعية تعكس الحياة بكل ما تحمله أبعاد المعنى الشامل للفظ ، دون أن تمت لمضمون أو لشكل مثالى . . أى لا ترتبط بالنظرة المثالية التى لا تلقى بالاً للحجوم الطبيعية والحقيقية للأمور وللأشياء ، وتحتوى بين شقيها حساً جامداً للحياة كلها . . وهذا ما حاول البناء الفكرى لصراع المتناقضات أن يحطمه .

ونحن فى استخدامنا للفظ واقعية ، يجب أن نزيل عن الكلمة ونبعد الفهم الخاطىء الذى يحصرها فى أنها ليست إلا محاولة ترجمة للواقع ، أو

نقله ، محاولـة تبعدهـا عن أى شكل ينتمى إلى تمثيل الطبيعـة بشكلها المرئى فقط ، كما يجب ألا نربطها بالمدرسة الطبيعية .

كذلك يجب أن نتجنب الـوقوع فى نفس المهـاوى التى وقع فيها الشـاعر الفـرنسى أراجون ، حين تحمس لما سمى فى المدارس الفنيـة بـاسم الواقعيـة الاشتراكيـة ، فأوجد لها المبررات . ولإيمانـه بـالفكـر اليسارى أراد أن ينقـذ مفهومها بدفاع مهلهل ، ذلـك المفهوم فرضه بعض الاشتراكيين فى فترة ما ، فشرحـه أراجون متجـاوزاً فى شرحـه حدود المعنى الحقيقى للتسميـة . . أى ارتفع بمعناهـا إلى نوايـا الفنان التى قد لا تتحقـق فى العمل الفنى . . وهنا موطن الخطأ . . إذ أسند لها مـا ليس بها من حرارة التجربة ووظيفـة الرمز ، كما ربطها بالسيريالية .

إن ما نريده هنا ونرمى إليه ، هو واقعية تملك التمثيل الحقيقى للموقف ، وتتجـاوز حـدود الشـىء المرئى لترتفع بـه إلى المعنـى المطلق . . إنها ليست واقعية تبرر الرمز والتجريد الذى انحصرت نظرية أراجون فيهما دون أن يكون هنـاك وجود لـرمز أو تجريـد . . ولا ننكر أننـا عن طريق التجـريد يمكننـا **الوصول إلى أشكال ، وأنماط** إنسانية ، **لكننا نتحفظ مع هذا الأمر** ، لا لأننا نرفض التجريد كقيمة بوجه عام ، بل خشية **أن يؤخذ كلامنا على أنه** تسليم بـالموافقة على مبـدأ افتعال تحويـر الـواقع إلى أشكال تجريـدية . . هـذا من ناحية . . كـذلك نحن لا نسلم كلية للرمزية ، فالـرمز دائماً يعجز عن تمثيل العواطف التمثيل الصحيح ، أو التعبير عنها وهى فى قمة انفعالها . . لكن قد يصبح الانفعال فى حد ذاته رمزاً . والرمز دائماً يتجمد ، إن كرره الفنان أو فكر فيه مسبقاً أثناء الإبداع . . وحينذاك يبدأ الفنان فى افتعال لصق عناصر

لوحتـه بعضها ببعض ، لكن هيهات لها أن تلتئم لافتقـادها نزعة التلقـائية الفنية للأحاسيس .

وكثيراً ما يتجمد الرمز فى حد ذاتـه فاقداً كل نبض . . يصبح يابساً دون حس . . إن الـرمز والـرمزيـة ـ كمـذهب فنى يفتعل ـ هى نتـاج واضح ، ومكثف للثقافـة الجوفاء ، أى ثقافة الصـالونات ، نقصد الثقـافة من أجل الحذلقة . فمع الرمز المفتعل ينتهى كل صراع وحس درامى . وهكذا تنتهى الرمـزية ـ بهذه الكيفيـة ـ تنتهى على وهم إطاره منسـوج من أشياء لا يمكن تحديد معنـاها أو وصفها . إن الـرمزية ــ بمفهوم أن نرمـز للشىء بدلالات أخـرى ـــ هى جـزء من منهج الشعــر وليست إحـدى مقــومـات العمل التشكيلى . ولهذا فنحن نتجنب الـرمـزيـة بقدر المستطـاع فى البنـاء الشكلى للعمل الفنى ، حتى إن صـادف وكـانت فيجب ألا نعطى لها الأهميـة . . فقط نـرجعها إلى صـورها المرتبطـة بالعقل البـاطن التى تمكننا من استرجـاع جذورها التى ترجع إلى واقع عشناه ذات مرة بأعصاب حادة ، ومشدودة . . وحينئذ فى هذه الحالة فالرمزية ليست أنماطاً ثابتة ، وأشكالاً يتناولها الفنان ، ثم يتداولها منه غيره . . بل هى حس يفيض مع الواقع المطلق للشىء . إنها الـربط الحى لعلاقـة الفنان بـالحيـاة وللعلاقـات فى العمل الفنى . وهى لا توحى لنا فقط بشىء أو شكل أو حالة بقدر ما هى انفعال عكسى يصل بنا إلى أقصى حس درامـى تـزول معــه كل شـــوائب الضعف الــرومـــانتيكى والعواطف . وحينئـذ فلا يمكن فصلهـا عن المعنى المطلق لواقع يصبـو إليه الفنان دومـاً ، ويتجدد بتجدد انفعالـه . . واقع يملك المقدرة على أن يجرف فى أثره ثورة اندفاع دماء الإنسان بكامل قوتها وروعتها ، وحينئذ ، هل يمكننا

أن نميز الـرمز من الواقع ؟ ففى الفن ، إذا عبر الـواقع عن قيم مطلقة بكل عنفوانـه ، فهو رمز ، والـرمز هيهـات له أن يقـول بـوضوح، إلا إذا حمل فى طياته ارتباطاً بواقع الشيء والحياة . وهنا قد نقترب من أراجون فى دفاعه عن الواقعيـة الاشتراكية بكل مـا يحملها من رمـز وتجـريد وإن كنا لا نتطابق مع فكره تماماً .

إن ما نصبو إليه فى الـواقعية هو الصدق ، الذى يرتفـع بتلقائية إلى حرارة الانفعال ، مما يجعلها تقترب من الرمز . .

٣٨

وبهذا التفكير يستطيع الفنان أن يحمى نفسـه من متاهات ميتافيـزيقية ، مع الفكـر المثالى ، وأضغاث أحـلام قد يتخبـط فيها مع السيريـالية . . كما ينقذه من عـدم التحديد ، وعدم وضـوح الفكر ، التى قد تسببهـا الدوافع السيكـولوجيـة لدى الفنـان التعبيرى . ولكى نضع النقاط فـوق الحروف ، موضحين بالضبط مـا ترمى إليه ، نقول : إن أى منهج يكـون فى استطاعته إثراء علاقات أجزاء العمل الفنى ووحداتها ـ فى القرن العشرين ـ لا بد له أن ينسج جزء كبير منـه من التصور المادى للأشياء والعـلاقات . . كما أن هذا الموقف يزود المرء بنظـرة شموليـة لمجموع علاقـات الفرد بـالمجتمع والتاريخ والحياة ، وتحديـد إطاره من خلال منطـق وضعى . . وحتى إن ألقى الفنان فيما بعد بالماركسية كافراً ، وارتد إلى المثالية ، سيظل هذا القالب ملازماً له ، وكأنـه انضبط عليه . هـذه هى القيمـة الحقيقيـة للديـالكتيك المادى : أن يعطى لنا النظـرة الشمولية للحيـاة فى تكاملها ، والإنسان فى تماسكـه كجزء من الواقع دون الضياع فى أبعاد ميتافيزيقية .

ودائماً ما يرجع قصور الفنان ، وعجزه عن إعطائنا أعمالاً تامة ونقية ، إلى تفسخه وتفككه ، وتحلله فى أعماقه . حتى وإن تظاهر بعكس هذا فهو يخدع نفسه . ومثل هـذا التفسخ الباطنى ، دائماً مـا يدفع الفنان إلى أحـد جانبين تبنى عليهما معاً تكامل شخصيته ، فهو إما أن يميل إلى نطاق قدراته العقلية وتكون النتيجـة جموداً وحذلقة ، أو يعمل بـوازع من حسه ومشـاعره فقط ، وبهذا تكون فوضى اللا منطق وعشوائيـة التعبير . والنتيجة بوجه عام ، هى قصور وعدم تكامل فى بنائه الفكـرى والحسى ، وبالتبعية بنائه الفنى . ومع مثل هذا الخلل ، لا يتحقق ارتباط للفنان بالحياة ، أو بالفن أو بالمجتمع . . ويفتقد ثقته بنفسه .

والأحـرى أن يتخـذ الفنـان موقفـه على نقيض هـذا ، فيتقدم محصنـاً بصلابة الرؤية وتكامل البنـاء ، وبلا تخبـط أو شك فى ثقتـه بنفسه ، وذلك حتى لا يفقد العمل الفنـى حيويته وشـاعريتـه . . وعبثاً نحصل على تلك الشاعـرية فى العمل الفنى ـ التى كثيراً مـا تحدثنا عنها ـ دون تماسك الفنان ووضوحه فى عمله وفى حياته . وحتى مع تدفق العمل الفنى بالانفعال وثورة الغرائز ، فهو رخو بلا صلابة إن لم يدعم هذا الانفعال بتفكير عقلى سليم ، ودون وضع لاعتبارات الصراع المادية سنقع ثانية فى شراك خطأ جسيم . وقد حـذرتنا من ذلك تجارب السيريـاليين التى تـذكرنـا بأن التعبير عن الغريـزة ينـادى بوضـوح الفكـرة والبناء السليم كـى يتمهان جموحها الغـامض ، وأن الإلهام والحدس يتطلبان الوعى الـذى يملك المنطق . . والأعمال الفنية التى بقت مستقـرة وخالـدة من المدرسة السيريـالية هى التى تملك كـلا الجانبين اللذين تحدثنا عنهما .

وأى جانب من الإثنين ، يجب ألا يضحى به فى سبيل الآخر . . إذ أن الفصل ، أو التقسيم كفيل فى حد ذاته أن يقضى ، أو يقتطع من سلامة العمل الفنى أهم عناصره ومقوماته الحية .

إن الإنسان أو الفنان الذى نتطلع إليه ، وهو الذى نتحدث عنه هنا ، يتكون من ثلاثة أضلاع متساوية : العقل . . والغريزة . . والإرادة . . هذه هى مقوماته حتى يستقيم فى كامل قواه ، ويكون فى استطاعته إبداع وإتيان عمل فنى متكامل وسليم . ودائماً نتذكر حاجتنا لمثل هذا الفنان إن تحدثنا عن الموقف الإيجابى بالنسبة للحياة . وأى محاولة لتقسيم ، أو لتفكيك تلك الأضلاع الثلاثة ، أو الأبعاد بينها ، كافية كى ينتهى الأمر إلى زيف ، أو عبث فنى . . زيف يملك السفسطة أو الحذلقة أو الجمود ، أو عشوائية الصراخ غير المنظم . والفصل بين أبعاد شخصية الفنان يؤدى حتماً إلى خطايا الثقافة الجوفاء التى لا داعى لها .

وكى نرجع ثانية للإنسان ــ نقصد هنا الفنان ـ شموخه واندفاعاته الصريحة أى نرجع له إيجابيته ، علينا أولاً أن نبعده عن كل ما يقتطعه من ارتباطه الكامل بمجتمعه . . نبعده عن كل ما يعمل على تفكيك مقومات شخصيته . . فأولاً وأخيراً ، وقبل كل شىء ، يجب أن يحصل الفنان على تماسكه الداخلى ، وتماسكه مع مجتمعه فى وحدة واحدة ، وبعدئذ لا خوف عليه . إن الخطورة تكمن فى إحساسه بكيانه ممزقاً . . أو بكيانه مفصولاً عمن حوله . وعلى هذا فالمنهج السليم للتفكير المدعم برؤية مادية ، هو الذى يصوغ لنا الفنان الواقعى بمعناه الشامل الأصيل ، وهو الذى يصبغ لنا العمل الفنى ، بتلك الصبغة الواقعية التى نعنيها ،

مهما كانت نوعية الأشياء التى يمثلهـا و يعبـر عنها . وبعبـارة أخـرى نقـول إن كيـان الفنـان الفكرى ومنهجـه فى الحيـاة هـو الـذى يحـدد لنا نـوعية إنتاجه الفنى .

٣٩

التفكير الواقعى السليم ، يجعلنا مع تلمسنا موطىء أقدامنا ، لا نخشى تعثراً ، أو إحجامـاً ، كما يجعلنا نتمرد على الاستكانة فى ظل الميتـافيزيقية . فالمنهج المثالى الآن ـ فى النصف الثانى من القرن العشرين ـ أصبح لا يستقيم لـه تطبيقاً إلا إذا كـان حجر الـزاوية فى بنـائه مـادياً بطـريقة مـا . . وإرادة التصميم لا تكتمل . . والقدرة على اتخاذ قرار حـاسم ، أو اختيار سليم ، لا يتأتى إلا إذا وعى الإنسان جيداً ـ بطريقة مادية ـ صلابة الأرض التى تحت قدميه وأبعاد وحدود طاقته و إمكانياته كإنسان وكبيئة وكظروف .

وبما أن اتخاذ القـرار رهين بـالقـدرة على الاختيـار الـذى ينبع عن وعى وبصورة فكرية صائبة ، إذن فموقف الفنان ، إن دعمه الفهم الصائب اتجاه قضاياه الاجتماعية ، يحدد مقوماته الفنية السليمة .

ومثل هذا الاختيـار الواعى لموقف الفنـان من الحياة ، كفيل فى حـد ذاته كى يحدد نهجه الفكـرى والفنى . . وبالتبعيـة يجعله يفـرض قراره الحاسم ضد كل حذلقة وافتعال كاذب للمشـاعر والأحاسيس . . وضد عنف ثورة العواطف التى لا تحدهـا سيطرة منطق عقلانى . . وضـد الغوص فى أعماق المثالية التى لا قرار لها . . كذلك ضد أى قالب فكرى أو فنى جامد ثابت .

يأتى القرار إذن بناء على الاختيار الواعى ، والإصرار على الاختيار السليم

يملك قدر من الإبداع الفنى . . وفى القرن العشرين من النادر أن نجد فناناً أصيلاً دون أن يكون مناضلاً بطريقة أو بأخرى . وفى نفس الوقت فإنه يتخذ دائماً الجانب الصعب من الصراع ومن الحياة . وإدراك الفنان لأبعاد هذا الصراع فى مقدوره أن يبعد عنه سهولة التكرار الأعمى لأنماط معنية ، دون إدراك . . كما أنه يبعد عنه تخبطه وتردده بين تجارب ومحاولات شكلية لا ترتبط بالجانب الموضوعى ، ولا بموقفه الإنسانى والاجتماعى ، أى لا ترتبط بواقع حياته ، فمثل هذه التجارب قد تستنفذ منه الحياة كلها دون أن يقول شيئاً .

ومن أهم مشاكل الفن الحديث الرئيسية الوقوع فى مهاوى حرفة التكنيك ، والتخبط فى تجارب شكلية لا هدف منها سوى استعراضات لا طائل من ورائها اللهم إلا أنها قد تستنفذ فناناً غير واثق من نفسه أو من منهجه . وكما تؤدى تلك المشاكل إلى فوضى وبلبلة الفنان الحديث ، فهى توقع الجمهور كذلك فى لبس وتشتيت ذهنى .

وجدير بنا ألا نثنى على الغموض والعشوائية ، فالفن الحديث الأصيل برىء من كل ذلك . وبيكاسو حين قال : « . . يجب ألا نبحث بل يجب أن نجد . . » فإن نجد هنا ، ليست كما فهمها البعض خطأ ، بمعنى أن نلتقى بمحض الصدفة . بل المعنى الحقيقى الذى قصده الفنان ، هو وضوح ما نعنيه ونريد إبرازه فى يسر لأنه جزء من الحياة موجود بين أيدينا وتحت أقدامنا ، وهو كالقرار الأخير بعد اختيار واع للطريق وللمنهج وللموقف . وحينئذ فلا وجود لمشاكل فنية تستنفذ الطاقة دون طائل . فاهتداؤنا إلى هذا الاختيار قد حدد كل شىء ، ولم يعد يتبقى سوى أن

نـوضح هـذا الاختيـار ونبرزه فى عمـل فنى . . **هنـا تبرز قيمـة الفن الكبيرة والحقيقية . . لا كوسيلة ، بل كنتيجة وكغاية وكهدف .**

وهكذا نجـد أن الشك والتوجس والحيرة والغموض ، أو عدم التحـديد قـد استبعد ، وأن كل تجربـة لا تتحدد لها معـالم إنسـانية وفكـرية واضحـة تستبعد كذلك . . كما يجب أن تستبعـد تلك المحاولات الفنية التى لا يخرج فحـواها عن تجارب شخصيـة للفنـان فى الأسلوب والشكل . نقصـد تلك المحاولات التى تحمل فقط مقومات خاصـة جداً لإمكانيات الصنعة أو نقل الطبيعة ، دون أن تعكس الجانـب الموضوعى والذاتـى كقضية وكمشكل . وكما أن الفن ذاتى وموضوعى فى آن واحد ، كذلك هو مادى ومثالى . وليس الفن تساؤلاً عن قضـايا فكرية لا وجـود لها ، كالفلسفة المثاليـة تبنى نفسها على التساؤلات ، بقـدر ما هو قضـايا تعـالج الإجابة على غمـوض الحياة ، تعالجها فى أشكـال ملموسة ومحددة . . إنه قـرار عنيف ، إنه إرادة التصميم . . إنه بالضبط كـالخاتم الشمعى فى القرون الوسطى . . يسقط بعنف على صحيفة اتهام أو إعدام . . صحيفة اتهام للعصر الـذى يعيشه الفنان متمرداً على كل عفنه ومخازيـه وعيوبه . ولا وجود — فى فن أصيل - لعبث أو لهو أو تسلية ، أو لا مبالاة ، أو موقف باهـت غامض أو انتهازية أو استسلام . . وكل تـذبذب أو تـردد يجب أن يستبعد قبل أن يتخـذ الفنان قـرار اختياره . فالحيـاة ليسـت موجـة ، نستسلم لها بين علـو وانخفاض كما لـو كنا نفـاية ألقيت فى لجة اليم .

إن الخوف من الاختيار ، وعـدم القدرة على مواجهة الطـريق ، أو الأخذ بزمام الموقف ، والتردد فى أن يطـرق الفنان رأس المشكلة بتلقائيـة وعفوية ، يجعلنا ننساق إلى فن معتم خامد لا اشتعال فيه لجذوة الحياة . .

. . . وأحيـاناً لا تطـول مـدة التردد والقلق بالفنـان . . تأتى الأحـداث جارفـة ، فلا تترك له وقتـاً للتحفظ . . تضع حداً لخوفـه من الاختيار واتخاذ القرار . . ويجد ألا مفر من إلقاء نفسه فى خضم الانفعال بالحدث ، ليعيش الانفعال كاملاً ، وهذا ما حدث مع بيكاسو حين رسم « الجورينيكا » .

يرتكز الاختيار أو القرار الذى سبق وتحدثنا عنه ، على الوضوح : وضوح الحدث . . ووضوح الصراع . . ووضوح الغاية . كما ينبع عن إصرار الفنان على الرفض الكـامل لكل ما يتعـارض مع الموقف الذى يتخـذه ، وقد اتخذ جـانب المقـاومـة وعدم الاستسـلام لعقبـات تحشـد لتمنع تحقيق الانفعـال الكامل بالحيـاة ، أو الوصول إلى مكان تحت الشمس لابتسـامة كل طفل . تلك العقبات قد تحجب الرؤية الفنيـة الواضحة ، أو تجعل الحقيقة العارية تتأرجح أبعـد من متنـاول يـد الفنـان . . أو تخلق أجـواء مـن منغصـات ومضـايقات كـافية كى تقلب حيـاتـه رأساً على عقب . وفى مثل هـذا الجو المشحون تـرتع الرغبات محمـومة ، أو مكبـوتة تبحث عن متنفس ، وتنسج خيوط الـرمز الأسطورى متينـة . فالأسطورة بأنواعهـا التقليدية والمستحـدثة ليست سوى المتنفس الذى اعتاد الإنسـان عن طريقه خلق وجود حى لكل رغباتـه المكبوتة تخلصاً من عجـزه . . وهروباً من ضيقه النـاتج عن رغبة فى اتخاذ الموقف الذى لا يستطيعه . وهكذا يتضح لنا المغزى . . وبناء على هذا تنتج الـواقعيــة ، كما نعنيهـا ، عن فهم عميق ، ومـوقف سليم . . وهى كمبدأ ، وكمنهج ، وكعقيدة ، وكاتجاه ، قادرة على حـرق كافة الأكاذيب ؛

حـرقهـا على مـذبح الفهم الـواقعى لحركـة الحياة ، وتطـورهـا نتيجـة دوافع التطاحن والصراع بين كل القوى التى تؤثر فى هذا العالم . .

ومن هذا الموقف كمنطلـق ، وبناء على شعور بـالحرية الحقيقيـة ، وبعد اختفـاء كل الشكوك المعـذبة ، وكتم آخـر أنفاس الأشبـاح الوهميـة التى لا وجود لها ، يجد الفنان لنفسه سبيل الخلاص ، ويتخـذ طريقه الحقيقى دون معاناة ، أو تذبذب أو شك .

ولقد أكدت التجربة الحضارية للنصف الثانى من القرن العشرين أهمية وضرورة مثل هـذا الفهم والاختيار . فمـع التقدم المطـرد للتكنيك الآلى ، لم تعد للكلمات الطنـانة ، مثل الـوطنية والتضحيـة والفداء والبطـولة ، ذلك الإطار الـرومانتيكى الذى كـان يضمن الإحساس الكامل بمـدلولها ، ذلك الإحســاس الـذى كان كـافيـاً لـدفع الإبداع الفنى . إذ لا وجـود لمثل هـذا الإحســاس بين العقـول الإلكترونية والآلات الحاسبـة وأبحـاث الفضـاء ، ومشاكل الحيـاة فى المدنية الحديثة ، وكلها أشيـاء قضت على أهمية رد الفعل المبــاشر للفـرد ، ووضعت فى الصــدارة التفكير العقلى المبنى على الــوعى والاتزان والعمق .

ومع الظروف التى نمر بها بـرزت ثلاثة حدود فقط تحدد للفنـان ـ فى هذه المنطقة ـــ ما يبـدع من فكر وفـن . . أولها : فهمنا العميق للظـروف وطبيعة المجتمع الذى نعيشـه الآن فى هذا الجزء من العـالم . والحد الثانى : مكـاننا كبيئة وكأمة بالنسبة للتقدم الآلى والصراع العالمى بين قطبين كبيرين كالاتحاد السوفييتى وأمريكا . . فحياتنا تتوقف على مدى ما نكتنزه من إيجابية وفاعلية

وسط هـذا الصراع . . ثالثاً وأخيراً : إن أى فعل يأتيه الفـرد ، يتضاءل الآن ـ مهما عظم ـ بجـانب جندى جريح كسر ذراعه ، جنـدى ملك الشجاعة والانضباط كى يتعـامل مع آلات غايـة فى التعقيد ؛ وهـو فى خط النار . . فالحرب لم تعد قوة عضلات ، ولا لمعان سلاح فى أيدى فرسان . . إن الحرب يحدد مسـارها الآن طبيعـة الصراع القـائم بين القوتين العظميين فى العـالم ، ومدى سيطرة القوى المتحاربة على الآلة . ولنا بعد ذلك أن نتساءل عن دور الفنان البسيط إزاء التكنولوجيا التى لا تملكها دولته ، أو تملكها لتستخدمها فى التدمير والتخريب .

ومعظم الاتجاهـات الفنية التى تعـرضنا لها فيما سبق ، والتى سـادت فى النصف الأول من هـذا القرن ، افتقـدنـا معها الموقف الـذى ينتج عن فهم الفنان السليم لظـروف مجتمعه و إصراره على الارتباط الكامل بـه ، وافتقدت كذلك الـوضوح الـذى يحصل عليه الفنان بعـد القضاء فى أعماقـه على آخر بقـايا الخوف والشكل والتردد : الخوف من الاختيـار ، ومن مـواجهة قـدره بشجاعـة وعناد . كل هـذه المذاهب التى سبق وتعـرضنا لها وجـدت نتيجة لمشاكل اجتماعيـة تتفاعل وتثار ، ويبدو ألا نهايـة لها ولا تمهيد لحل أو حتى لمواجهة صريحة مـع أسس هذه المشاكـل . كلها أتت فى أعقـاب أو مهدت لثـورات مجهضة أو محبطـة تحددها سلبيـة الرومـانتيكية ، وينقصهـا الموقف الواقعى الذى يرجع للرومانتيكية إيجابيتها ، والكفيل بأن يجعل الفنان يطرق رأس المشكلة دون خـوف أو تردد . . ينفعل وينفعل معـه غيره . . كل هذه المدارس كانت عظيمة فى حد ذاتها . . أدت دورهـا فى تطور أشكال الفن ، لكنهـا لم تؤد وظيفـة الفن كاملـة ، بوصفـه حـدثاً يتـدخل فى حياة النـاس

الاجتماعية ويعمل على التطور ، لم تفرض الحل السليم ، ولم تعش التجربة كاملة دون خجل أو حذر . .

لكن بيكاسو بتحركه أمام ضرب قرية أسبانية صغيرة آمنة بالقنابل ورسمه لوحة منفعلاً إزاء هذه المأساة كان علامة يجب التوقف عندها طويلاً ، إذ حدد للفنان فى القرن العشرين إيجابية وواقعية الموقف والتعبير . وكأنه كان على موعد مع القدر . إن « الجورنيكا » لا يمكن إدراجها تحت مذهب فنى معين . . لكنها كانت كافية لتغيير الكثير من مفهوم الفن الحديث . . ففيها لا وجود لمذهب فنى يجمد الفنان ، ولا لحذلقة فكرية ولا لتردد أو ريبة أو شك ، إنها الموقف الواقعى الحاد الناتج عن قرار حاسم ، وعن حرية وتلقائية . إن عنف المبادرة التى اتخذها بيكاسو اتجاه مأساة هزته ، لا يمكن إدراجه تحت مذهب فنى معين . وبهذا العنف فى المبادرة وضع النقاط فوق الحروف بالنسبة لموقف الفنان . . ووضع أبجدية جديدة للفن . . هذه الصورة لا يمكن إدراجها تحت مذهب فنى معين - كما قلت - لكنها وضعت مفهوماً جديداً للمنهج الواقعى كتمرد ، ورد فعل . فالمأساة وبيكاسو ، أصبحا كياناً واحداً ، يحترق مجسداً فى أشكال وخطوط على سطح اللوحة .

ليس لنا أن ندين رسم حدث اجتماعى أو تاريخى ، لكننا ندينه بشدة إذا رسم بطريقة فاترة أو مفتعلة ، فإذ به كائن غريب لا يرتبط بواقع الحدث نفسه . . وكما لو كان قد رسم حسب مواصفات موضوعة وطبقاً لتعليمات صادرة من مصادر أخرى . فليس المهم رسم الحدث الذى يمر به المجتمع ، بقدر ما يهم الانفعال به ، وموقف الفنان إزاءه . . مثل هذا الانفعال هو الذى يجعلنا نقول كل شىء . . ونحدد كل شىء . . ونملك القدرة على

سهولة التعبير وسلاسته ، بدلاً من محاولة الترجمة السطحية لمظاهر الحدث . . ترجمة تمر ولا يشعر بها أحد لأننا نفتعل صوراً وأعمالاً ، وكأننا نخشى أن يحاسبنا عليها أحد ، أو نخاف أن نتهم بالتقصير . والأمر ليس بهذه السذاجة ، فالبلد بلدنا قبل كل شىء ، وموقفنا نحن كمجتمع هو الذى يحدد مصير الوطن .

يجب أن نعترف أن كثيراً من الأعمال التى تنتج بسرعة مع المناسبات سواء كانت سعيدة أو حزينة ، لا تخدم شيئاً . . وبلا فاعلية على الاطلاق . . إلا أننا لو حاسبنا أنفسنا بروية وصدق ، قد نفعل شيئاً ذا قيمة ، ونؤدى دوراً ، بدلاً من أن يضاف إلى عبء المحنة التى يمر بها الوطن عبء فن سىء .

. . لكن أن تقام اجتماعات لمناقشة دور الفن التشكيلى إزاء حدث ما ، ثم تفض الاجتماعات لتقدم أعمالاً دون أى مستوى ، فلن تكون لمثل هذه التصرفات أية أهمية ، وسيتخذ الفن مساره بعيداً عن كل ذلك . . إن الوجدان الوطنى ينتظر بعثاً فقط ممن يعيش عمره بصدق ، وينتمى إلى حرارة الانفعال بالفترة الزمنية التى يمر بها المجتمع .

. . لم يطالب بيكاسو بالذهاب إلى أشلاء قرية الجورينيكا ليشاهد آثارها . . ينفعل ثم يتخذ قراراً ميموناً بالبداية فى الرسم . . فالأمر قبل كل شىء قضية فكرية تتعدى رؤية حطام وآثار تخريب على أرض جرداء . فسرعان ما وعى بيكاسو بحسه صراعاً لا زال العالم يعانى منه حتى الآن ، إذ رأى كلا المعسكرين يجرب أسلحة جديدة ، على حساب الفلاح الأسبانى البسيط ، متخذين من الحرب الأهلية الأسبانية حقل تجارب ، هذا وعاه بيكاسو ورسمه فى الجورينيكا .

ويتضح مع عمل فنى يفيض بالصدق سيطرة الفنان على عواطف وأحاسيس المتلقى . ومع حبكة الصياغة ، وسيطرة الفنان على زمام نفسه وعلى زمام الموقف ، يصبح الفن أداة طيعة فى يده . إذ يقتطع نفسه عن كل تردد وتأخر ، وينقى عواطفه من كل شائبة ، ويصبح الشجن الذى لا لزوم له ضرورة حتمية ، معنى هذا أن قوة الدافع لدى الفنان يجب أن تكون لها الصدارة . ويتضح مع كل خط ، وكل مساحة لون ، فى لوحة كالجورينيكا ، الإلحاح على اتخاذ موقف ، ولا أحد فى مقدوره أن يحدد مدى الإرادة التى قادت ووجهت مثل هذه الأشكال والشخوص المرسومة حتى عبرت عن الصراع الدرامى الذى استطاع بيكاسو أن يحققه .

وبنجاح بيكاسو فى هذا العمل ضمن لكل النزعات الحديثة الإنسانية مستقبلاً ، وسهل لها وسيلة لتحقيق إيجابية التعبير ، بل وحدد مفهوماً جديداً للواقعية ، أصبح فيها بعد قدر ومصير حياته الفنية وحياة غيره ، فعل هذا دون استئذان أو خوف ، أو تردد . . كل هذا يتضح فى الجورينيكا ، كما يتضح كذلك أن كل استعراض أو تجديد فى الصنعة لا داعى له قد استبعد . فمن مشاكل الاعتماد على التكنيك أن الصنعة إن طغت تشد انتباهنا عما يرمى إليه الفنان من مضمون كالتحذير والمطالبة بدرء خطر محيط مثلاً ، وهذا ما رمى إليه أصلاً بيكاسو . ففى هذه الصورة لا وجود لاختلاط أو لبس ، بالنسبة للعواطف والأحاسيس بعضها لبعض . . وليس هناك ذلك الحذر الذى يحيط بالفنان خشية أن يخفق فيما يصبو إليه . . إن بيكاسو فى هذه الصورة يدفع يده ولا يتلمس موضعها . . فهى تتحرك وفق انفعاله وما يعيه من خبرات ، دون محاولة اتخاذ السبيل الذى طرقه مراراً أو

الذى طرقه قبله آخرون . وحقيقة الأمر أن بيكاسو ترك نفسه تجول فى عالم لم يطرقه أحد ، عالم لا تتحكم فيه خبرات الصنعة بقدر ما هو يتحكم فى خبرات الصنعة ، يستخدمها فى التعبير عن موقف السيادة فيه لانفعاله بمأساة تمس شعبه وذويه . . واستطاع بهذا أن يكثف ويركز الحقيقة الموضوعية مع مشاعره ، ثم يحولها إلى ألوان وخطوط مختزلة تملك عنف سقوط الصاعقة . فقط ترك للاحتراق فى أعماقه السبيل كى يصل إلينا . . وهكذا لم يدع بيكاسو الفرصة لاتهام بتقصير أو غموض أو إبهام . . حتى تعبه ، وحزنه ، وآلامه ، استبعدها ولم يرغب فى إضافتها مع انفعاله فى عمل كهذا . . لقد أراد أن يبلغنا احتجاجه ، دون النواء أو جنوح للنوازع التى ترجع أولاً وأخيراً إلى مزاجه الشخصى ومتاعبه الذاتية .

وهكذا رأينا أنفسنا أمام عمل درامى عظيم ، عمل لا تنتقصه الموضوعية ، كما لا تنقصه واقعية الموقف وإيجابيته . . هذا ما نحاول توضيحه بكلماتنا هذه ، أو بعبارة أصرح نقول : ان يضع الفنان يده على أسس وجذور المشكلة ـ يتحداها متخذا قراره واضحا ونقيا ــ أهم له من انتظار مهرجانات وترتيبات وعربات تنقله الى أشلاء معركة . فمشاهدة شىء تختلف عن التأثر به ، ان القضية هننا قضية الانفعال وليست قضية المشاهدة ، فلا الوقت يسمح ، ولا الفهم الحديث للمضمون الفنى . ولا داعى على الاطلاق لمظاهرات عفا عليها الزمن .

٤٢

تأتى لحظات ، لا يملك المرء فيها رداً على محدثه . . قال رسام : كنت من أوائل الذين رسموا المعركة ، وانفعلوا بهذا الحدث العظيم ، لكن

بالتأكيد بعـد زيارتى لجبهة القتال ، ستتغير وجهـة نظرى ، وسيكرمنى الله بإنجاز أعمال مجيدة . . وصمت أنا ، وتردد فى نفسى تساؤل . . هل تستطيع معركة أو تجربة تخاض أن تحول إنساناً كاذباً يعيش على الرياء والنفاق ؟ تحوله إلى إنسـان حق صادق مع نفسـه ومع الآخـرين ؟ . هل تستطيع معركـة أن تحول تاجـراً يعيش على الجوانب المتعفنة فى المجتمع ، فتجعله فنـاناً يضحى من أجل مبدأ وعقيدة . . وهل يمكن أن تغير زيـارة الجبهة ، ورؤية أشلاء الدبـابات محترقة ومثقوبـة وغائرة فى الرمال ، مفـاهيم الناس التى لم تستطع تتابع الأحداث تغيير موقفهم ؟ . . هل زيـارة مكان المعركة هى فقط القادرة على تغيير تفكير الإنسـان بالنسبـة لقضية معقـدة وقـاسية يـرتبط بها مصير وحياة ووجـود شعوب وحضـارات وقيم فى هـذه المنطقة ؟ . . قضيـة عليها كذلك سيتوقف صراع الكتل الاقتصادية فى العالم لسنوات عدة ؟ . .

إن فنـاناً دون مـوقف محدد وواضح لا فـائدة تـرجى من ذهابـه إلى أرض القتال . فهـو أصلاً لا يجد القـدرة على إعطائنـا شيئاً . ومن هنـا تبرز قيمة عمل كالجورنيكا، أتى بعد انفعال حاد، وإصرار صارم ، وموقف مؤكد، إزاء تيار فاشى تخريبى لم يرض عنه بيكاسو .

ولنرجع إلى سنة ١٩٣٧ ، وأسبانيا كلهـا تبدو كأتون من نار ، حدث أن ضربت طائرات أجنبية قرية صغيرة تسمى جـورنيكا بالقنابل حتى تحولت إلى رماد . . وطبيعى أن مثل هذا الحدث هو عمل وحشى لا يمكن أن يبرره ضمير فنان يملك الحس الكامل بالحياة ، فكـان أن خرج رسام أسبانى عن حدود مرسمـه فى باريس . وعلى أحد جدران معـرض دولى ، قال كلمته ، لكل الأحرار المنـاضلين ضد أيـة قوة تسيطـر بلا قـانون يـردعها . . لم يخرج

مضمـون هذه الكلمـة التى رسمها بيكـاسـو عن القول « بأن العمل الـذى يملك الشراسة والحيوانية ، لا يمكن تحطيمـه إلا بموقف مضاد له ، بنفس الشراسة والحيوانية » .

فـوسط لهيب جـدران تحترق ، يتشبـث القتلى بـالسكين التى طعنـوا بها حصان الأكاذيب . . والنسوة يسيطر عليهن الغضب ، فيصرخن ويقاومن باستماتـة ، ذلك الحيوان الأصم الثقيل الـذى لا حراك فيـه . ولا مكان مع مثل هذا التعبير للبكاء ولا لليأس ، ولا للخوف .

هذه هى الجورنيكا التى أرجعت للتصوير حيويته وإيجابيته . . فبناؤها الفنى أتى واضحاً ومـؤكداً ، وفى نفس الـوقت يجبر المشاهـد على الانطلاق بإحساسـه إلى أبعد من حـدود إطار اللـوحة . . إنـه عمل بلا حـدود وبلا خضوع لحرفية الصنعة ، رغم تميزه بالبناء المحكم .

فبتأكيـد بيكاسـو على مضمون إنسـانى ينبع من وعى سيـاسى ، أعطى لمبادرتـه انفعالاً حيـاً ، وأنقذ صياغـة اللوحة من الـوقوع فى مهـاوى الجمود والتقسيمات الفنيـة . وإذا بنـا أمـام أشيـاء مرسـومـة تكـاد تصل إلى بـراءة الطفولة ، تبدو فى مصباح وثـور وحصان ، إنها أشياء أبسط من أن تحمل أية رمزية . . ولأن انفعـال الفنان فى حد ذاته كان عميقـاً ، وتعبيره عنها بسيطاً . . فإذ بها تصبح تعبيراً مجسماً عن مضامين كبيرة ، إنها تربط المشاهد تلقائياً بإنفعـال الفنـان حين رسمها . . تنقلـه وتضعـه على حدود مـوقف نضـالى وإصرار مشوب بفزع .

وحينما تجبرننا لـوحة على تخطى الشـىء المرسوم ، لتربط ذهننـا بمضمون أراد الفنان أن يـوصله إلينـا . . حينئذ نشعـر مع الأشياء المرسـومة بعـاطفة

الفنان التى وصلت لأقصى حدود التوتر وهى ترسم اللوحة ، وحققت ذلك النقاء الذى يتعدى حتى تركيبة الشعر الكيميائية . وفى هذه الحالة فاللوحة هى صرخة الفنان نفسه وهى موقفه ، وهى انفعاله وهى إيمانه .

وهكذا عاشت الجورنيكا كأول عمل نضالى يحمل مفهوماً سياسياً فى القرن العشرين ، بالضبط كما حملت الأعمال الخالدة فيما سبق مضموناً دينياً ، حملت الجورنيكا ذلك المضمون السياسى الذى هو فى حد ذاته مضمون اجتماعى وإنسانى لا يرتبط بزمان أو مكان .

٤٣

. . . وفى أوائل الأربعينيات ، حين اشترك فنانو إيطاليا ومثقفوها فى تحرير بلادهم شبراً شبراً ، حدث أن أطلق الرسام إينو مورلوتى على الجورنيكا (صورة العصر) ، وسرعان ما أصبحت رمزاً لموقفهم الوطنى ونضالهم الفكرى .

واليوم بعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً ، وفى منطقة الشرق الأوسط ، أشعر بصورة الجورنيكا قريبة منى ، ولا أجد لها بديلاً فى الظروف التى نمر بها .

نحن مهددون بمن يتسابقون ليكون لهم قصب السبق فى افتعال الانفعال والتعبير ، ثم يغمرون الحقل الفنى بأعمال عن النضال وأهمية انتصار ٦ أكتوبر بصرف النظر عن مستوى العمل الذى يقدمونه .

ووسط هذا الضجيج الفنى ـ الذى يصم الآذان بالكذب ـ هل فى مقدور أحد الإنصات إلى صوت حق ؟ . .

يجب أن نـؤمن نحن الفنـانين بحتمية وجـودنـا فى مجتمع كتب عليـه القتال . . وبما أننـا رجال ولسنـا أطفالاً ، فعلينـا أن ندفع بشـىء . . . وما دمنا قد رأينا أعمال غيرنا إبان نضالهم ، فمن الأحرى أن نهمس لأنفسنا بهذا السؤال : ما قيمة طوفان من أعمال لا وزن لها ؟؟ .

أحيـانـاً أشعـر بيأس وأنـا أتحدث عن ضرورة إيجابيـة الفنـان فى وقتنـا الراهن . . فيجب الاعتراف بأنه قـد أضيفت حرفة جديدة بالقـاهرة إلى باقى الحرف التى تقدم خدمات للطبقة المتوسطة من سكان هذه المنطقة التى نحيا فيهـا . هذه الحرفـة هى حـرفـة تصنيع نـوع ما من الصـور . . وكـاد بعض الفنانين أن يعملوا طبقاً لمواصفات ، وحسب احتياج هذا السوق . . كذلك وجدت « مودة » شراء الصور من فنـان محدد . وكما أن لكل سلعة موسم . فلبيع الصور كـذلك مواسم ، ومن أهم مـواسمه ذلك المعرض الـذى يقام بـاسم « سوق الفنـانين » . . نقصد هنـا بتصنيع الصورة ، الصـورة التى لا تـرتبط بصنعـة الفن فى معنـاهـا الـواسع المصطلح عليـه ، أى نعنى تكـرار الأنماط والأشكال المستهلكـة التى يطلبها الزبـائن ، تكرارها بركـاكة ودون وعى . أين نحن إذن من أمانى الـوطن ومشاكله التى يتشدقـون بها وواقعنا الفنى هكذا .

وإذا تحدثنا عن الجورينيكا وأسهبنا فى الحديث عنها ، فإنه يحدونا الأمل ، وقـد احتدم الصراع فى هـذه المنطقة من العـالم أن تنصهـر المشاكل الخاصـة بـالفنن التشكيلى عنـدنا . . تنصهـر حتى يـولد مـع الانصهار شرارة تـؤذن بميلاد تيار فنى سليـم . . إن ما يطلب منا هو أن نكون أمنـاء مع أنفسنا ، وأمناء إزاء الأعمال الجيـدة التى قد يبـدعها غيرنـا . . نضع جانبـاً صراعات

طائفية وحـزازات وأهواء ، فميلاد فن سليم فى هذه الظـروف التى نمر بها ، أهم من الصغائر ، خصـوصاً وقـد أضيفت إلى مشاكلنا الفنيـة ، مشكلة جـديدة كما قلت ، ألا وهى حـرفة تصنيـع صورة تخضع لمنـاسبة أو لمـزاج الـزبـون .

إن المعـاصرة الحقيقية فى الفن لا تـرتكـز على ادعاء الارتبـاط بالأحـداث والملابسـات ، كما أنهـا ليست تقليداً للمذاهـب الحديثـة المستوردة . . بل هى ترتكـز أصـلاً عـلـى أصالـة تنبـع مـن فهـم سليم للظـروف البيئيـة والإقليمية ، والعصر كله بمشاكله وانطـلاقته . . هذا الفهم يتشبع به الفنان دون افتعال .

ومع يقظـة الفنـان لصراع القيم فى مجتمعـه ، واتخاذه الموقف الشريف ، ينطلق ويحدوه الأمل فى أن تغـرق مع انطلاقتـه كل القيم الزائفـة والهابطة . وتاريخ الفن الحديث يؤكـد لنا هذا ، فالعنف الذى ظهـر فجأة مع اندفاع خطوط ديلاكـرواه وجريكول بلور المدرسـة الرومانسية . وكتم لـلأبد أنفاس تلك الـرصـانـة الثلجيـة التى اتضحت فى خطـوط دافيـد وانجـر رغم إعجازها . . وحدة وصرامة خطوط الجورنيكا التى طوقت كل شىء مرسوم فى اللوحة بنطاق فولاذى : من الخنجـر المرفوع ، إلى أسنان الحصان ، إلى يد الـرجل المتشنجـة ، هـذه الحدة لا يمكن لها أن تعبر عن قيم وأكـاذيب مضللة ، أو تقود الناس إلى سكينة واستسلام . وإن كانت الأعمال التى أتت مع ، وبعـد الجورنيكا وجـدت طريقهـا الآن إلى جدران الطبقـة المتوسطـة كنسخ مطبوعة ، إلا أنها فى وقتها أفزعت كثيرين وسببت لهم الضيق وعرتهم . . كلها أعمال تحمل واقعاً ثورياً لعصر ما . فمشكلة الفنان كمناضل وثائر

ترتكز أولاً على رغبته فى أن ما يتبناه وينادى به من قيم ، تصبح فيها بعد قيم العصر كله . . على أن الفنان مع ثورته الدائمة ليس إلا بوتقة يتم فيها تحويل كل صراعاته إلى قيم تشكيلية تحمل ما يبشر به . ودائماً سلامة موقفه السياسى ونقائه ، تعطى لمنهجه الفنى التوهج والحدة .

وقد أعطت إيجابية الفنان الاجتماعية ، دائماً للتيارات الفنية الجديدة ، الفاعلية والمعنى الكبير . ومع وضوح الموقف يمحى الصدأ وينقشع الضباب عن كل غموض يغلف نزعة فنية حديثة . . وفى رأيى أن الفنان فى استطاعته أن يجد سبيله ـ مهما أحاطته فوضى الأصوات والتيارات المعاكسة ـ ليعبر عن لب الواقع ، ويؤكد فاعلية نزعته الفنية السليمة .

فالأشكال الجديدة فى الفن تثبت بعد صراع . . وتحل مكان الأشكال القديمة . . وتنتشر كتعبير جديد عن أمانى الناس وآلامهم ، ذلك أن اتحدت مع طبيعة جادة لفنان أصيل مخلص لفنه ولقضية بلاده ، فنان يملك القدرة على أن يصب انفعاله فى عمل متكامل . . حينئذ فهو الشرارة التى توقد النيران ، لتعلن عن ثورة فكرية جديدة .

إذن فكل شىء يظهر نقياً ومحترقاً فى العمل الفنى مع وضوح موقف الفنان وتكامله . . ثم لا يلبث هذا الفنان هو ومجموعة من رفاق ـ وجدوا فى تحوله صدى لما يقلقهم ويجول بخاطرهم ـ أن يندفعوا معاً كتيار فنى جديد .

٤٤

. . . رب قائل : ألم أعبر عن حرب ٦ أكتوبر بصور نشرت فى الجرائد؟ . . ألم أتجاوب مع الأحداث ، وتبرعت بعشر صور تباع لصالح

الجنود؟ : إذن ما الذى يطلب منى أكثر من هذا ؟؟ . . . تغص المرارة حلق المرء ، ولا يجد بداً من أن يتمتم له ، بأنـه لم يطلب منه شىء ، والأفضل ألا يفعل شيئاً ، فكلماتـه تحمل رنين النفـاق ، والـزيف والمجـاملـة . . تملك كذلك العفن الذى يلطخ الفنان به نفسه .

وتتمة القـول إن البعض يخطىء بظنه ، أن مـع انتصار النظام السيـاسى الذى يؤمن بـه الفنان تكون الراحة له ، ويكون السـلام . والقانون الحقيقى الذى يحدد الفنـان ـ كما سبق القول ـ ينتج عن إيمانه بقيم ، يعمل جـاهداً على تحقيقها ، وطريقته فى التعبير تتحدد بتحقيق الهدف الذى آمن به وأصر عليـه . . إنه يعلم أن انتماءه إلى مجمـوعـة من البشر قـد لا يكفل له شرعيـة وأحقية نضـاله من أجـل القيم التى ينادى بها . . وقـد يتعارض موقفـه مع موقف من حوله وعشيرته . . وكثيراً ما انبرى فنانون لمؤازرة قضايا وطن آخر، وقـد تدفعهـم هذه المؤازرة إلى منـاهضـة حكـوماتهم ومجتمعـاتهم ، فى حين يتقـاعس فنـانـون آخـرون عن نصرة بلـدهم ومجتمعهم مكتفين بخـدمـات ومجاملات لا معنى لها ولا قيمة فى الـوقت الذى يتصدى فيه فنـانون أجانب للدفاع عن هذا البلد . . وقـد حدث مثل هذا الأمر خلال محنة سنة ١٩٥٦ و ١٩٦٧ ، إذ وقف إلى جانبنا كثيرون من فنانى العـالم الشرفاء . كما طالعتنا المجـلات الأجنبية بقصـائد بعض الشعـراء الشباب فى تـل أبيب ، يدينـون بشدة موقف دولتهم وسياستها العدوانية .

ولقد استبعـدنا خلال كلماتنـا السابقة الحذلقـة الفكرية ، كما استبعـدنا الفـوضـويـة بكل عشـوائيـاتها ، كـذلك طـالبنـا بـوضع حـد لأى مفهـوم متجمـد . . ونفينا بشـدة أى ارتباط يحددنـا بمستـوى أنصاف الموهـوبين ،

والمدعين ذوى العقول الضيقة ، بكل ما يصبون إليه من « بلطجة فكرية » وفرض قوانين يضيق بها الفن . ومن جانب آخر لم نحبذ حساب الصورة فى جمود وتحجر.

إن الفنان فى العصر الحديث بتركيبته وانتماءاته إلى قيم الطبقة المتوسطة ، بصرف النظر عما إذا كان يحيطه إطار اشتراكى أو رأسمالى ، من العسير عليه تحديد مقياس دقيق لحماية نفسه ، وحماية مصالحه وحماية فرديته .

وإن بدا متعالياً ، وظن أنه ذو مكانة أسمى ممن حوله ، فما هذا التصرف إلا وسيلة لحماية النفس ، فهو يشعر بالضعف فى أعماقه . . بينما الفنان الحقيقى الواعى بوضعه ومشاكله ، تسيطر عليه دائماً رغبة العطاء والمشاركة فى تحقيق الأفضل . . مثل هذه الرغبة تجعله دائماً يملك القدرة على التحول من موقف المدافع المؤيد إلى موقف المهاجم إن اقتضى الأمر . . لكن الفنانين الذين تنحصر رغبتهم فى عدم الانتماء إلى قضية أو موقف أو منهج فكرى، يحتمون خلف ستار مهلهل من مبدأ الفن للفن، والواقع، يجب أن تنحصر رغبة الفنان فى أن يكون جزءاً من المجتمع كله ككيان حى، بكل ما يحمله هذا الكيان من صراعات ، ومن قدرة على التطور . . وفى إصراره على أن يكون داخل نطاق هذا المجتمع، نجده يعمل على أن يظل مشتعلاً .

ومن هذا المنطلق تتجمع الشتات حول شىء نريد توضيحه وتحديده ألا وهو أن الموقف المميز للفنان يوضحه فهمه السليم وإصراره على العطاء.

٤٥

. . . وموقف الفنان ، مهما كانت سلامته ، دون **فهم حقيقى لإمكانياته** وأبعاد المشاكل حوله ، **يصبح لا قيمة له ، ولا ضمان لاستمراره** .

ومع رعونـة حداثة السن ، وتعنت المرء فى تطبيـق ما يؤمن بـه من أفكار ونظريـات ، قد يبـالغ الفرد منا فى الـرفض أو القبول . ومن كل تعـريفات الفن التى ناصبتهـا العداء ، منذ زمـن بعيد ، تلك التى تدور حـول تحديد الفن ـ أو الشعر ـ بأنه بعد Space ، والمقصود هنا من كلمة بعد ، هو البعد الميتافيزيقى ، وأن الأشكال والكلمات لها أبعـادها الخاصة بها ، التى تتعدى مدلولها الظاهرى .

وإنها حقيقة لا مناص من الاعتراف بها ، أن معظم الإنتاج الفنى لفترة ما من هذا القرن ، وقد أكد هذه النظـرية ، رغم تعدد الأساليب الفنية فى تلك الفترة ، وربما نتج هذا التأكيد دون إدراك شعورى ووعى من الفنان . والفترة التى نعنيها هنـا ، هى الزمن الذى كـانت أوروبا فيـه تلعق جراحها النـازفة أثناء الحرب العـالمية الثانيـة . . فالأسلـوب الفنى حينذاك كان لا بـد له أن يؤدى أولاً وأخيراً إلى غموض ، يغطى على العناصر المكونة للعمل الفنى .

وهكذا فى حقل كالتصوير أو الشعر وجدنا أكثر الفنانين فى تلك المرحلة يتعاملون مـع لعبة تغليف أشكالهم أو كلماتهم بصدى صور مبهمـة تناقض الواقع . . وذلك بغية الـوصول إلى الغموض . فكانت الضبـابية التى تغرق الأشكال فى أجـواء تعبر عن مـذاق واحد ، أو تبـدو دون أعماق بعيدة ، أو قائمة على وحدات ترتق بجـانب بعضها البعض لأنها تنتمى إلى فنان أجدبه اليأس . إنـه فن اقتلـع من جـذور كـان يجب أن تبقى لتمـده بـالغـذاء ، واستبدل بتربته الخصبة تربة جافة متحجرة . .

فقد حـدث : أن معظم فنانى أوروبـا إبان الحرب العـالمية الثـانية كـانوا يتخبطون فكريـاً وفنياً داخل جدران منازلهم لشعورهم بـاليأس أمام انتصار

النازى السريع ، الساحق . . كانت الكلمات والأشكال تتجمد بين أيديهم ، أو تحترق أو تتحطم ، وكأنها بقايا أشكال وكلمات تحطمت تحت ضربات عنيفة عشوائية . ونستطيع القول أن معظمهم لهث خلف مظاهر السيريالية المتعددة ، بل استعار أجواءها ورموزها . ومن النماذج الواضحة لمثل هذه الأعمال ، تلك الفترة من حياة بيكاسو الفنية التى أطلق عليها (مرحلة العظام) . وفيها نرى شخوصه مكونة من عظام ، تمرح على شاطىء لازوردى . ويتضح هذا المظهر لدى آخرين فى أشكال تجريدية تملك الغرابة وتفرض حساً ميتافيزيقياً . . كما تأخذ لدى بعض آخر مظهر الخوف من الأسطورة ، فنجد فى أعمالهم خيولاً خرافية قوية ذات لون طباشيرى ، تمرح بجانب أطلال معابد مهجورة . . مثل هذه الأعمال وغيرها ، كانت تصب فى مجرى رئيسى واحد ، ألا وهو الفن كبعد ميتافيزيقى . . ورغم اختلافها الشكلى ، فهى تتجه بنا إلى نتيجة واحدة .

والخطورة تكمن فى أنه : بناء على الفرض الذى يعتبر أن الشعر أو الفن مجرد بعد من الأبعاد ، وبالأحرى بعد ميتافيزيقى ، فإن قيمة العمل الفنى وشاعريته تزيد كلما كانت معالمه مرفوعة على عروش من المتاهات والغموض . . وهنا تصبح كلمة الشعر مرادفة للمعانى المجردة وللغموض والضبابية . وبناءً على هذا بنيت نظريات نقدية تقترح للفن والشعر حدوداً بيضاء جافة تكاد تقترب من الحلم . وبالأحرى تقترح ضياعاً بلا حدود . . تقترح مساحات وأبعاداً ذات ضوء متحجر . . تسمح هذه النظريات للشىء بأن تكون له أبعاد متعددة ، وبهذا يضيع الواقع كلية ويضيع الشىء الملموس .

وقـد اعترفت أنى نقضت هـذه النظريـة فى بـدء حياتى . . بل رفضتهـا وهاجت الكثير من مظـاهرهـا من صور دى كيركو إلى شعـر جان كـوكتو . واليـوم أعترف أن هذه النظـرية تحمل شيئـاً من الصحة ، إلا أنـه من الخطأ الإيمان بها دون تحفظـات . فمى حمى الحرب التى تـدور بـالشرق الأوسط ، تشعر بأصـابع نحيلة عميـاء تنسج حولك شرنقة مـن أسى وشجن مشوب بالغضب . . خيـوط تنسجها . . وأخيلة تبدو كالـدخان . . . تحملك إلى عالم جامد ميتافيزيقى . . تنقلك إلى حـالة نفسية تكاد تقرب عالم التجارب الفنية التى تحدثنـا عنها . إنها الحرب ، ونحن نعيش نفس التجربـة النفسية التى عـاشهـا غيرنـا فى أمـاكن أخـرى من العـالم . . لكن الفـرق أنك الآن أصبحت تعى أكثر ، فغيرك قد مهـد ورصف لك الطريق ، فأصبحت تعى مدى الضرر فى أن تكون سلبياً ، وأهمية أن تكون إيجابياً . وأى نظرية فنية أو فكريـة كثيراً ما تجد متنفساً جـديداً لها بعـد سنوات عديـدة ، وإذ بها تظهر مجددة نفسها بمظهر قشيب ، ونضج أكثر . . فقط يتحتم علينا أن نعيها ، ونضيف إليها ما ينقصها من جوانب إيجابية . . فهناك حقيقة أساسية ينبغى ألا نغفلها إن ناقشنا ظاهرة مـا ، أو شكلاً فنياً . . أقصد حقيقة إن الفن أو الشعر يجب أن يملكـا القدرة والكيفيـة على التعبير عن الجموح الكـامن فى أعماقنا بكل مظاهره من غضب أو فرح . . . ومن حب أو كره .

٤٦

وقد قدر لغالبية هذا الجيل من فنانى المنطقة أن تتخبط وسط تيارات فنية وفكريـة لم يعيشوا تجاربها قط . . وأن يشهـدوا تغيرات سياسيـة واجتماعية ، تلقى بهم إلى صراع يستنزفهم قطرة قطرة . عاشوا كل هذا دون موقف واضح

أو محدد منهم ، ودون أن يحددوا إطـاراً فكـريـاً يمكن أن يشكل ويـدفع إنتاجهم الفنى إلى طريق صحيح .

ونفيق قليلاً على حقيقة تـزيد من بلبلة تفكيرنا وتخبطـه ، ذلك أننا جئنا بعد امتـداد حضارى معقد ، وصراع اجتماعى يزيـد على عشرة آلاف سنة ، صراع سفكت من أجله دمـاء غزيـرة عبر الآلاف من السنين . تلك حقيقة مروعة تجعل إنسان هذه المنطقـة يختلف عن إنسان الشمال الذى يرجع عمره الحضارى لبضع مئات من السنين فقط .

كذلك قدر لهذا الجيل أن يشهـد دائماً آماله وأحلامه تنهـار الواحدة وراء الأخـرى . . ثم لا يلبث أن يقيم غيرهـا ، لتجـرفهـا هى بـدورهـا بعـدئذ الأحـداث ، وكأنها هجمات التتار ، تحرق وتفنى كل شىء . . تـارة نيأس ، وتـارة نثور ، وأخـرى نحـاول أن نتشبث بأوهـام لم يعد لها وجـود . . ودائماً نحاول بكل الطرق ألا نجعل الإنسان المناضل فى أعماقنـا ينهزم ، لأنه بدونه لا ينهض منـا الإنسان الفنـان . وكأن من الصعب على الإنسان أن يتنـازل حتى عن أوهـامه ، التى يتصـور أنها صـاغت قيمه فى وقت مـا ، وشكلت حيـاتـه ، صعب عليـه ذلك حتى بعـد فقـده الإيمان بها . لكنهـا الهزيمـة الحقيقية للفنـان أن تشبث بتلك الأوهام ، وهـو مدرك فى قـرارة نفسه أنها لم تعد سوى أصنام هشة ينوء بها كاهله ويتعثر بها .

ونعـود ثـانيـة لنقـول إن تشبث الفنـان بأوهـامـه ، واستكـانتـه لأبعـاد ميتافيـزيقية ، وإغـراق صوره بالأحـلام والغموض والـرؤى ذات التركيبات المعقدة بالرمز، ليس أكثر من إعلان عن هزيمة الإنسان المناضل فى أعماقه، وأعماله لا تخرج حينئذ عن أوهام مضيعة . قد تكون فناً لا غبار عليه ، لكن

تبقى المرارة ملازمة له ، ويبقى إحساسه بالهزيمة بينه وبين نفسه ، وتبقى أعماله شاهد إثبات على تشبثه بأحلام منهارة ، وكأنه يخشى لحظة تنفرد به الحياة دون أوهام أو أحلام . إن وقوف الفنان صلباً شامخاً وقد نفض عنه أوهامه هذه ، جزء من صراعه فى الحياة . . فإصراره عليها ، رغم عدم اقتناعه بها ، ليس أكثر من جدران من الزيف والسلبية ، يقيمها حول نفسه ، لتسجنه وتشله ، إنه إخماد لشعلة الحقيقة التى قد تبدو متوهجة حوله ، من كل جانب ، تطالبه بالمجازفة وبالتحدى . .

يجب أن نبحث فى أعماقنا عن مدى صدق الكلمة قبل قولها . . وفى الوقت نفسه نبحث عن الكلمة القوية التى فى مقدورها أن تدفع للنور بكل حقيقة نؤمن بها . .

ولقد أصبحنا ندرك الآن أن الكلمة العارية أفضل بكثير من تغليفها بزيف الصنعة وحذلقة الفكر . إذن علينا أن نبحث أولاً عن الكلمة التى ولدت معنا فى عصرنا ، وألقت بها الحوادث منذ أواخر الأربعينيات ، الكلمة التى تنبض حية عند موطىء أقدامنا ، وتتوهج فوق أسطح منازلنا . ويتحتم علينا بعدئذ أن نلقى جانباً بتلك المفردات التى تجمدت ، وجمدت سماءنا ، وحولتنا إلى برودة الزجاج . . أعنى أن نبحث عن لغة الأرض بدلاً من مفردات أفسدها الفهم الخاطىء ، وسوء الاستخدام ، حتى أصابها العطب والفساد . علينا أن ننسى لبعض الوقت أننا فنانون ، ونتذكر أننا فى حاجة دائماً إلى أن نشد على أيدى بعضنا البعض وقت المحنة . . نتساءل : لمن نرسم ؟؟ بدلاً من أن نتساءل لماذا نرسم ؟؟ . . إنه تعاطف إنسانى بسيط ، أن نضع اعتباراً للآخرين الذين نرسم لهم ، لكنه فى النهاية سيفعل الكثير للفن وللمجتمع الذى نحبه .

عن حرية الفنـان

٤٧

لم تكن مناقشة حرية الفنان بالأمر الهين طيلة أحقاب طويلة ، وقد استرعت دائماً الاهتمام ، وأثارت الكثير من المناقشات ، سواء كان ذلك بين المنظرين من المفكرين والفلاسفة ، أو بين الفنانين أنفسهم .

مثل هذه المناقشات مازالت تقود إلى العديد من النتائج المتضاربة . وهذا طبيعى لأن حرية الفنان قضية زئبقية لا يمكن الإمساك بها . . ترجع إلى شقين متضاربين ، أولهما مقومات شخصية الفنان ، والآخر ما يحيط هذه الشخصية من تصارع قوى فى المجتمع .

وكما أننا لا نغفل مدى رجوع دوافع الإبداع إلى مقومات الجانب الذاتى لدى الفنان ، وأن الأفكار والمنهج والأسلوب كلها أشياء شخصية جداً ، كذلك نتساءل : ألا يحمل العمل الفنى مؤثرات اجتماعية ؟ أليس نتيجة لأحد نشاطات المجتمع الهامة ؟؟ ألا يسد العمل الفنى فى حد ذاته احتياجاً اجتماعياً ؟؟؟ . . .

وكما تساءل لينين بطرحه القضية التى تواجهنا الآن عند مناقشته النشاط الاجتماعى للفردية المميزة ، تساءل عن ماهية الظروف والأحوال

والاشتراطات المطلوبة حتى نضمن تحقيق هـذا النشاط ؟ . . ويبدو أن هذا التساؤل يحمل معنى التحذير ، وفى الوقت ذاتـه يدع الفرصة لحرية التصرف والاختيار . وبناء على هـذا نجدنا نسأل أنفسنا بدورنـا إذن ما هى الأوضاع التى تضمن للفنان نجـاح فاعليته فى مجتمعه ؟ وتحقق لـه حرية كاملـة أثناء مباشرة عمله ؟؟ .

وكيف يتأتى لنا تحديـد مفهوم سليم لحريـة الفنان ـ مفهـوم يحمل المرونة والعمق الكافيين كى ينعم الفنان بالحرية التى ينشدها ؟ .

مثل هــذا الســؤال حــاول الكثير من الكتــاب والفـلاسفــة من شتى الاتجاهات والعقائد ، الإجـابة عنه . وبعض النتائج التى تـوصلوا إليها لا غبار عليها ورغم أنها كـانت موضوعية بطريقة صـارمة ، إلا أنه من العسير احتوائها لكافـة المذاهب . والكثير من هذه النتائج لم يكن فى مغزاه الحقيقى سـوى تبنى لـوجهـة نظـر فلسفيـة تخدم تياراً اجتماعيـاً معينـاً ، أو نظـامـاً حاكماً . . . وهنـا تكمن الخطورة ، فمن السهل وضع نظرية مـا ، والتدليل على صحتها . . . لكن هل يضمن لنا التدليل تطبيقاً سليماً ؟ . .

وكثيراً ما تقوم نظرية فلسفيـة لتناهض القيم الزائفة والعفنة فى المجتمع ، لكن سرعان ما يأتى التطبيق مثبتاً ومؤكداً لكل ما نادت هذه النظرية بهدمه .

٤٨

وخلال عملية نمـو وتطور المجتمع المستمر كانت تتغير قضـايا الفكر ، وبالتبعية علم فلسفة الجمال ، وكل فئة ، حينما تكون فى طريقها إلى السلطة تجاهد من أجل فرض مفهوم ما عن الحرية أو على الأصح مفهومها الخاص ،

وهو بوجه عام مفهوم يـرمى إلى ربط الجماهير بالحكم ، وبوجه خاص يمس ويتعارض مع موقف الفنان ووجـوده كمفكر . . أى بعبارة أوضح وأبسط : مع سيطرة نفوذ طبقة ما فى مجتمع ، تأتى حاملة معها ترجمتها الخاصة لمشكلة الحرية . . . تلك الترجمة يصوغها سلفـاً مفكروها المبشرون بها . وبعد ذلك ترددها أبواق السلطة المسيطرة على الحكم .

والآن ـــ ونحن فى آخر سنـوات القرن العشرين ، وبعـد أن هدأت ثـورة الحمى المذهبية والعقائدية ، بوسعنا أن نناقـش الأمور ببساطة وموضوعية ، ودون تعصب . .

فصلب الموضوع الذى يجب مناقشته ينحصر فى هذا السؤال : هل يمكن أن يبصم الفنان بسهولة بخاتم التبعيـة لنظام ما ؟ . . فى حين نرى أن تطور أساليب الفن عبر التـاريخ يؤكـد أن حرية الفنـان كانت دوامـاً تمهد وتسبق التطور الاجتماعى ولو بغرة فرس ؟ .

لقد ظلت مشكلة حـرية الفنان لهذا السبب قضية معلقـة . . ولو رجعنا إلى البدايـة وحللنا مفهوم أرسطو عن حـرية الفنان لاتضح لنا أنـه فى الإطار العام لهذا المفهوم بصرف النظـر عن قيمته المطلقة ، أنه جـاء إملاءً أو نتيجة لحاجة الأرستقراطية اللاتينية إلى تأكيـد وجهة نظرها الاجتماعية ، عن طريق دور الفن ونتاج الفنـان ، وذلك حماية وتأكيداً لسيطرتها . . وأرسطـو الذى يمكننـا القول عنـه إنـه كـان أول فيلسوف كـلاسيكى ولى وجهـه تجاه الفن وأعطى اهتماماً مبـاشراً لمشكلة حرية الفنـان . . نجده فى الوقت ذاتـه يدور حول نفســه فى نطاق إطار يحدده كونـه ممثلاً ، وظاهرة طبيعيـة لمجتمع أثينا

الطبقى ، ولم يضع لفردية الفنان المتمردة أى اعتبار ، تلك الفردية المميزة التى تدفعه إلى الخلف .

وإن انتقلنا إلى العصر الحديث ، وتأملنا هيجل بصفته أكمل الفلاسفة المثاليين ، وأقدرهم على مناقشة المشاكل بجدل منطقى ، فسوف نجد فيه - رغم اعترافنا بقدرته - حامياً للدكتاتورية البوروسية ومعبراً عن رغبتها فى السيطرة والتسلط .

٤٩

إن الإحساس بالحرية أمر ، وممارسة الحرية أمر آخر ، فالفنان يعيش الحرية الحقيقية حين يحقق ذاته كاملة ، حتى ولو كان داخل قضبان حديدية . لكن من الجانب الموضوعى نجد أنه ؛ كمشكلة طبقية وفكرية - قد حصرت حرية الفن فى القرن العشرين بين شقى رحى : بين الرغبة فى البناء ، وردود الفعل فى حقلى السياسة والفن . . ورغماً عنه لا بد أن يربط بينهما الفنان ، ورغماً عنه يتحمل الشد والجذب . . تماماً كما تأرجحت حرية الفنان بين الصراع الفكرى الحاد الناشىء بين المادية والمثالية فى فلسفة الجمال .

وإنها لسذاجة مرفوضة إذا آمنا بأن الأعمال الجيدة التى تستحق اهتمامنا فقط هى التى تأتى نتيجة لاعتناق الفكر المادى . . وأنه لموقف حاد يحمل عيوب التفكير الضيق ، أن نعتبر كل الأعمال الفنية التى تنتج فى ظل أى نظام اشتراكى جيدة . فمشكلة الفردية المميزة لم تحل حلاً سلبياً فى كل من النظامين الرأسمالى والاشتراكى على السواء . . وقد تنتج القوى التى تدعى التقدمية فى مجتمع ما ، فناً سيئاً لأنها لا تعيش التجربة الفنية مع نفسها

بإخـلاص تام . . كما كبل الجمـود الكثير من مفكـرى الاشتراكية فى نطـاق تفكير ذى أبعـاد ضيقـة ، وتعصبهـم العقـائدى دفعهـم لـرفض أعمال فنيـة جيدة، والـدعوة إلى الحد من حرية الفنـان . . لذلك قامت مشكلة حـرية الفنـان على أشـدها فى كثير من البلـدان الاشتراكيـة . . وأصبح الكثير من الأعمال الفنية التى تنتج فى البلدان الاشتراكية لا يمكن مقارنتها بما يقابلها فى البلدان الـرأسمالية . . ولا يمكن مقـارنتها سوى بـالأعمال التى تنتج فى ظل أى نظام فاشى . . وكرد فعل للمشكلـة ، أعطيت الحرية كاملة للفنانين فى بلدان أخرى رغبت فى الوصول إلى حل سليم لتطبيق النظام الاشتراكى . . : قيل لهم افعلوا ما تشاءون . . وجاءت النتيجة مخيبة كذلك للآمال . . فهى لا أكثـر من تقليد متجمـد ميت لاتجاهات فنيـة ترعـرعت قبل ذلك فى ظل النظام الرأسمالى : أشكال فارغة دون مضمون . . لأن الفنان عزل نفسه عن واقعه وعن حقله النضـالى والسياسى . . وعن كل ما يشعره بأنـه خلية حية . . وأصبح كعجول الذبح التى تعلف جيداً ـ وفى كثير من البلاد سلبت من الفنان كل حقوقه المادية ، أدارت له حكوماته ظهرها وكأنها تقول له : «لسنا فى حاجـة إليك» . . وتركتـه مضيعاً . لم تقل لـه شيئاً ، لم تعطـه شيئاً ، ولم تطـالبـه بشىء . . لكن فى الحقيقـة لسـان حـالها يقـول لـه : « ابحث عن خلاصك ، ولن يكون لك خبـز ، إلا إذا خدمتنا ، وأكدت وجودنا بطريقة أو بأخـرى » . .

لكن هل نسلم للحقيقـة المؤسفة التى تـزعم أن النظام الرأسمالى بكـل ما يحملـه من تناقضـات وحـريات ليبراليـة ، وصراعات للشـد والجذب ، فى مقـدوره أن يهيىء المنـاخ الملائم لإبـداع فنى أفضل ممـا يبـدع فى البلـدان

الاشتراكية . . وأن ذلك الفن يمكنه تحقيق بعض احتياجات البشر النفسية والمعنوية ؟؟ . .

إننا نثير هنا الأبعاد المختلفة للمشكلة . . ويجب ألا نتعجل الجواب !

٥٠

إن مشكلة حرية الفنان متعددة الزوايا والأبعاد والأسطح ، لدرجة تجعلها لا تحمل معالم ثابتة ومحددة تبقى كما هى . وفى فترات عديدة من تطور المجتمعات بوجه عام ، والفن بوجه خاص ، رأينا أن اهتمام المنظرين ، والفنانين أنفسهم لم يركز على مظاهر ثابتة ، بل تفاوتت معهم المشكلة . وعلى سبيل المثال ، فى عصر النهضة ، حين تقدمت الأبحاث لمحاولة فهم العمل الفنى وتذوقه واحترامه ، أعطى الناس اهتماماً كبيراً لربط المشكلة بالقيم الجمالية فى المثالية المطلقة . ومنذ تطور المجتمع الرأسمالى ، فى مراحله الأولى ، ظهرت بوادر تشير بأن النية تتجه للاهتمام بعالم الفن والثقافة . . بل وجعله تجارة وسلعة فى حد ذاته : تجارة تخضع للسوق . . ويمكن التحكم فيها . . وحينئذ أصبح الفن مظهراً تهتم به الطبقة المتوسطة التى بدأت فى البروز والسيطرة . . وانحصرت العلاقة فى أن الفنان ككيان غريب ، عليه أن يأتى بالغرائب والجديد . . ونوقشت حرية الفنان وبجانبها حرية السوق الذى يتحكم فيه . وحينما استقرت الأوضاع للثورة الاشتراكية فى روسيا ، برزت معها نظرية جديدة يطلق عليها حسب تسميتهم « فلسفة الجمال الثورية الديمقراطية » . أعطوا فيها الصدارة للمظهر الأيديولوجى لدى الفنان ، كنقطة بداية تحدد أولاً حريته . . أكدوا على أن موقفه وعمله يعتمدان على وجهة الفنان السياسية وما يؤمن به ، مشترطين لضمان موقفه

أن يرتبط الفنان بالجماهير وفقاً لوجهة النظر التى يضعها رجال السياسة . . وهكذا لم يكن هناك جديد بالنسبة لضياع حرية الفنان . . ومع وجود هذا التناقض بقيت قضية صراع الفنان من أجل حريته كما هى ، ولم تقدم الثورة الاشتراكية حلاً لها لأنها أصرت على أن تكون الصدارة لرجال الحزب ونظرتهم للأشياء . هنا نستطيع أن نلمس إطاراً خارجياً يحدد تلك العلاقة الحيوية التى تربط صراع الفنان مع المجتمع ، إلا أنه عن طريق موقفه تتحدد حرية الفنان ، وصراعه .

ويجب ألا نكف مع مناقشة هذه القضايا عن تأكيد أن وجهة النظر ترتبط دائماً ، وتكون مرهونة بعلاقتها ، بما يحيطها وبالظروف التى حولها . . وأن قيمة أى تساؤل تبنى على درجة فهم الآخرين لأبعاد هذا السؤال ، واهتمامهم به . إذن ندهش أن نجد نظريات فلسفة الجمال لدى المثاليين ــ حتى لدى رجل واع مثل الشاعر شيلى ـ كانت تناقش مشكلة حرية الفنان من زوايا متسعة جداً ومتنوعة ، تصل بنا أخيراً إلى متاهات دون أن نضع أيدينا على شىء ملموس يربط الفنان بحقيقة صراعه من أجل تغيير المجتمع ، لأن الجانب الموضوعى الاجتماعى لم يستوف حقه . . ولدى المنظرين الروس الحداث مثل دوبر وليبوف ، نجدهم لم يستطيعوا أن يوفوا الموضوع حقه من ناحية تحديد الضمان الكافى لماهية وشروط تلك النوعية من الفن الصالحة لصراع الجماهير . . فمثل هذه المسائل كان يجب ألا تطرح كما حدث ، من خلال قضايا مفتعلة استهلكت ـ فى كل وقت بصور مختلفة مثل قضية الشكل والمضمون ، فمن المؤكد تماماً أن مع أصالة العمل لا وجود لشىء يسمى الشكل ، وشىء يسمى المضمون . . هم بهذا يهابون حقيقة بسيطة ، ألا وهى أن الفنان وصراعه وعمله نسيج واحد .

لكن المساحات التى قادنا عبرها هـؤلاء المفكرين سيان كانوا من المثاليين أو الماديين ، قادتنـا بدورهـا إلى أن ندرك ، ونلمس القـوانين التى يمكن أن نقول عنها أنها تحكم صراع الفنان من أجل حصولـه على حريته الفنية ، هذا الصراع الذى هو إحـدى السمات المميزة التى صاحبت نمـو وتطور الإنسان فى بحثه عن الكمال .

إنه من الصعب تتبع أصول المشكلة من الجانب التاريخى لتحديد أبعادها الاجتماعية ، كما أنه ليس من مهمتنا التبحر فى منـاقشة أسسها رابطين إياها بـالمذاهب الفلسفية بطـريقـة تفصيلية . . وإن أردنـا إلمامـاً بحدود الـوضع الراهن لها ، فلا مفر من أن نعلن ببسـاطة ، أن الأجيال المتلاحقة فى العصر الحديث كانت تعنيهـا بصفة مستمرة ، بل وتقلقهـا مشكلة حريـة الفنان . وقد بـذل الفلاسفـة قصارى جهدهم لإيجاد تـوافق بين نظريـاتهم الفلسفية وتلك المشكلة .

ووضع الفنان فى مجتمع رأسمالى يختلف اختلافـاً كلياً عن وضعه فى مجتمع اشتراكى ، ومشـاكله تختلف ، إلا أنـه لا يمكننا أن نفصل فصـلاً تامـاً بين أبعاد المشكلة فى المجتمع الاشتراكى وأبعـادها فى المجتمع الرأسمالى . وحتى المفهوم المادى لنشاط الفنـان لدى مفكرين اشتراكيين كديـدرو، ولوكاش ، وفيشر ، نجده يحمل بصمات ميتـافيزيقية . . بينما نجـد غيرهـم من مفكرى الغرب ، من هـربرت ريد إلى مالـرو ، نجدهـم لم يستطيعوا تخلصـاً من نفوذ المنطق المادى على تفكيرهم ، ذلك لأن فكر القرن العشرين بـوجه عام يدين لهيجل بمنطقه الجدلى ، ومع أن هذا المنطق قد بنى على منهج مثالى ، إلا أن المادية كذلك تدين له .

وهكذا دارت الكتـابات كلهـا فى حلقة مفـرغة ، أحيـاناً تـؤكد بعضهـا وأخرى تتناقض . والفنان ضائع مع التخبط الفكرى فى المجتمع الرأسمالى ، وقصور التطبيق فى المجتمع الاشتراكى ، فإلى الآن وبعد مرور أكثر من ستين عاماً على الثورة الاشتراكية ، لم تتحقق السيطـرة الفكرية للبيروليتاريا ، التى تنبأ بها دعـاة الاشتراكية فى حماسهم الـزائد ، تلك السيطـرة التى يقوم معهـا الربط بين نضـال القاعـدة العريضة للمجـاميع البشرية من جهـة ، ومهام ووظيفة العلوم الإنسـانية والفن من جهة أخرى بـالتبعية . وإلى الآن لم ينشأ فن يمكننا أن نطلق عليه فن طبقة البيروليتاريا ، ولا زال الفن بورجوازيا كما كان منذ ظهور وسيطرة الطبقة المتوسطة فى ارتباطاته ومفاهيمه .

على أية حـال ، فإن المنهج الفكرى الذى تـوصل إليه الفلاسفـة الماديون يقتصر الآن على كونـه مجرد انعكاس لأبعاد مـوقف فى مرحلة نضـال تاريخى معين وهو لا يخرج عن مجرد آمال تستهدف تحقيق وضع أفضل بالنسبة للفن والمجتمع . وإن كان له منطقه وعنـاصره التى لا يمكن إغفالها . وطريقتهم فى عرض المشكلة وطرحها تجعلنـا ـ كفنانين أو متحدثين عن الفن ـ لا نغفل بحال مـن الأحوال الماركسية أو المنطـق المادى إن ناقشنـا قضية حريـة الفن والفنان .

لكن هـذا المنهج فشل فى تحديد أبعـاد ومعالم قضيـة حريـة الفن ، التى تترتب عليها أصالة الفن وجودته .

٥١

وببساطة ، فإن قضية حرية الفنـان وإن كانت ترتبط بفئة قليلة ، إلا أنه لا يمكن فصلها عن قضيتين هامتين بالنسبة لباقى المجاميع البشرية . أولهما

ضرورة الفن كاحتياج اجتماعى ، والثانية قضية الحرية الفردية للإنسان بوجه عام . وبما أن أى فهم لحقيقة الأمر سواء كان سلبياً أو خاطئاً ، يتوقف لدرجة كبيرة على الموقف العام الذى نتبناه ، ذلك الموقف الذى يبنى بدوره على مدى العلاقة التى تجمع بين إحساسنا بالحرية الفردية ، والتزامنا إزاء مجتمعنا . إذن فمن الضرورى التأكيد هنا على نقطة غاية فى الأهمية ، وهذه النقطة تتلخص فى أنه لا يمكن اعتباة مشكلة حرية الفنان إحدى قضايا فلسفة الجمال فحسب ، دون اعتبار لارتباطاتها بالفكر الاجتماعى وبالفلسفة الأخلاقية . إن مثل هذا الفصل الذى نلمسه أحياناً عند مفكرى الغرب فى تعصبهم الأعمى للقيم السائدة بمجتمع الطبقة الوسطى وترجمتهم الخاطئة لمفهوم الحرية لدى الفنان ، يؤثر أبلغ الأثر ، على الأعمال الفنية كنتاج مستقل ، ويفرض إطاراً مرناً جداً من التحرر - لدرجة أن أصبح هذا الإطار هلامياً - لأنه يحدد مسارات متشعبة لاتجاهات فنية عديدة . . وبهذا تضيع معالم وظيفة الفن ووضعه ، بحيث لا نجدها إلا فى مجال التصميمات الصناعية والتجارية .

وبوجه عام ، فإن فلسفة الجمال المشار إليها لم تستطع أن ترسم لنا معالم واضحة لتلك المشكلة ، أو تساعد فى العمل على حلها ، بل على النقيض ، واجهتنا بالعديد من المدارس الفنية المشتتة ، وزاد من معالم الفوضى أن تتشابك تلك المدارس دون أن تملك تبايناً جوهرياً فى الأسس التى يجب أن يبنى عليها العمل الفنى فى مضمونه . فمثلاً فى نطاق التجريدية أو السيريالية يمكننا إدراج العديد من الاتجاهات الفنية المتنافرة .

هذه الاتجاهات والمدارس الفنية ، مهما كان عددها ، تدور كلها فى

فلك مشكلة البحث عن حل مثالى بالنسبة لسؤال أساسى فى الفلسفة الأخلاقية، ألا وهو : « ما مدى الارتباط ، ونوع العلاقة التى تجمع الإنسان بالجو المحيط به ؟ » . . وبالتبعية كذلك ، فإن هذه المدارس المتعددة يبدو ألا خلاف بينها ، فى بحثها عن حل مثالى بالنسبة لسؤالين أساسيين فى فلسفة الجمال ، وهما : « ما هو الالتزام ، وما هى علاقة الفن بالحقيقة ؟ » .

ومثل هذين السؤالين ، لا يمكننا فى النصف الثانى من القرن العشرين أن نجد لهما إجابة تبنى فقط على قضايا الفكر المثالى ، على الأقل فى مجال الفن التشكيلى .

ومن هنا وجدت أحكام جمالية متعددة ومتضاربة بالنسبة للفن كشىء عام ، وبالنسبة لموقف الفنان من المجتمع كشىء خاص . ومن هنا كان إحساس الفنان بالقلق والضياع والعزلة ، ومن هنا كان ثقل وقع هذا الإحساس وأثره على الفكر السائد بمجتمع الطبقة المتوسطة .

٥٢

عندما يؤذن القرن العشرون بالإنتهاء ، وإذا قدر لنا أن نشهد هذه النهاية ، فأعتقد أن الصدى الذى سيعيش طويلاً فى وجدان فنان هذا القرن سيكون للمذهب الوجودى الذى استطاع أن يفرض تأثيره بإيجابية كبيرة على معظم المنظرين والباحثين فى فلسفة الجمال بالمجتمع الغربى . لقد استطاعت الوجودية بتعريفاتها عن الحرية أن تجعل لنفسها التأثير المباشر القوى . . وتنبع هذه التعريفات عند الوجودية ، من أن الحرية هى «القدرة

على فعل ما يرغبه المرء ويحبه» . . وأكثر من ذلك أنها غير محددة ، ومطلقة . ومع النظريـات المبنية على المذهب الوجـودى ، نجد أن المرء يشعر بحـريته حينما تكون أفعاله أصـلاً غير مشروطة ، أو هناك ضرورة تحدد لها مساراً ، إذ يتحتم أن تنبع الأفعال عن إرادة متحررة من كل ضـابط أو رابط . إنها حرية تملك الذاتيـة وتعبر ، فى مبالغة ، عن تأكيـد الجانب الفردى . ولا شك أن مثل هـذه التعريفـات تـرجع جذورهـا إلى كتابـات الفيلسـوف الدانمـركى كيركجارد الذى هو أحد الآباء الشرعيين للفلسفة الوجودية بوجه عام . وبناء على فلسفـة كيركجارد لا يتحقـق وجود الفـرد إلا إذا شعـر بـذاته منفـردة ، وتملك إرادة حرة غير مشروطة بأية اشتراطات مادية أو معنوية .

. . . لكن الـذى استطاع أن يثبت الأسس لنظـرية وجـودية عن حـرية الفنان هو هيدجر . . فلقـد ثبتها بمنطق أكثر صلابة من غيره . . ذلك بأن وضع يده على نقطة غاية فى الأهميـة ، وهى قلق الفنان الدائم . . وأدرك ما سماه « بالضمير الخـاص بالفنـان » ، « والإرادة المتـأججة للفـردية المميزة المبدعـة » . فمثل هذه الفردية لا يمكن لها أن تصبـح يوماً ما فى وئام مع ما يحيطها ، أو تتقبل مـا يصطلح عليه من قيم سلوكيـة . . وبناءً على ذلك ، فليس هناك فائدة فى الحد من حرية الفنـان ، وليس للفنان أن يدين بالولاء لأية سلطة ، وذلك إبقاءً على جذوة تمرده مشتعلة . وبالنسبة لهيدجر ، فهو ينكـر كـذلك القلق والتضييق والسجن لإرادة الفنـان ، أو جعل تصرفـاتـه وأعماله مشروطة ، وذلك تأكيد ووقايـة من القيم التى قد تتبدل وتتطور وفقاً للظروف المتغيرة وغير الثابتة حوله . . فلا داعـى إذن لمقاومة انطلاقه الفردية المتميزة طالما يحتاجها المجتمع فى تطوره وتقدمه .

وهكذا يصر الوجوديون على ضرورة عدم التدخل بالنسبة لعملية الإبداع الفنى، أو فرض قرارات مسبقة تحد من انطلاقة الفنان، وتصرفاته الفردية .

ومما يأخذه فلاسفة المعسكر الاشتراكى على هذا المذهب ـ بالنسبة لحرية الفنان ـ أن الوجوديين يغفلون الجانب الاجتماعى وما يترتب عليه من قوانين ضرورية ، فتلك العلاقة المتوارثة التى تربط الفنان بالمجتمع ، حكمت وحددت عملية الإبداع الفنى عبر التاريخ ، كذلك يعيبون على الوجوديين خلطهم بين مفهوم الحرية والتحرر بكل ما يملكه من انحلال وتفكك وتسيب . ويصّرون على أن تلك الحرية المقصودة هى حرية خداعة واهمة تفضى حتماً إلى إحساس الفنان بالعزلة وبغربته فى مجتمعه .

ويرد الوجوديون بما يفيد بأن حرية الفنان ليست ترخيصاً يمنح من الدولة كرخصة قيادة السيارات .

٥٣

ومع سياق الكلام . نجد أمامنا فجوة تفصل بين نوعين من الحرية : أولهما الحرية فى مغزاها المطلق العميق . . يشعر بها الفنان ، تنبض فى أعماقه ـ مصاحبة التزامه بموقف قد اختاره بمحض إرادته ـ حتى ينطلق بإنتاجه وإبداعه الفنى . والأخرى مشروطة ، ترتبط بالمقاييس ، والمبادىء العامة . . تحد من الحرية الفردية للفنان فى تصرفاته التى قد تبدو غير طبيعية . . أو غير مألوفة بالنسبة لتصرفات ومواقف الآخرين . .

والتوفيق بين الحريتين صعب ، كما أن مناقشة كل منهما على حدة سيؤدى حتماً إلى تشويه شامل للموضوع ، فالفصل سيجعلنا نضع فى جانب

إنتاج الفنان وإبداعه الفنى ، وفى الجهة الأخرى الواقع الموضوعى ، وكثير من المنظرين الماديين يصرون على الالتزام بالواقع الموضوعى ، مهما كان الثمن . . وكثير من مفكرى المعسكر الغربى المثاليين يصرون على الحرية الذاتية للفنان بكافة أبعادها دون اعتبار للواقع الموضوعى . .

وعلى سبيل المثال نجد الفيلسوف السوفييتى « إبرزيان » فى كتابه « الحرية والفنان » الذى صدر عن دار الناشرين التقدميين بموسكو . . نجده يهاجم فيلسوف ألمانى يسمى « نيكولاى هارتمان » ـ بل ويشط فى هجومه ـ متهماً إياه بالإصرار على أن الحرية الجمالية . . أى الحرية التى ترتبط بالخلق الفنى ـ يجب أن توضع فى المقام الأول قبل الالتزام بالبناء الاجتماعى . ويذهب إلى أن هارتمان يفصل الحرية عن الضرورة الاجتماعية . ويذهب بعيداً فى زعمه أن حرية الفنان ليست فقط ضرورية ، بل هى تفترق ، وتختلف عن مفهوم الحرية المرتبط أصلاً بعلاقات الشخص وتصرفاته المعتادة . . وأن المبدع أو الفنان فى رؤياه وممارسته للإبداع يستمتع ويعيش نوعاً من الحرية لا يعيها أو يدركها الشخص العادى فى التزامه وارتباطه بموقف اجتماعى وبقضايا أخلاقية .

ومع تلاحق أسطر الكتاب ، نجد إبرزيان السوفييتى لا يوافق هارتمان ، ويتساءل مستنكراً : ما الذى يبنى صرح الحرية ويحددها ؟ . يقصد الحرية الجمالية التى يعنيها هارتمان ، تلك الحرية التى ترتبط بالإنتاج الفنى وتختلف عن مقاييس الحرية الأخلاقية كما يصر هارتمان ؟ وحين نمضى معه ، يتضح لنا أن نقطة الخلاف منحصرة فى رأى هارتمان الذى ينادى بأن الحرية الأخلاقية تناقش أصلاً تصرفات الإنسان العادى ، وترتبط

بالمقاييس الأخلاقية التى تضعها النظم الاجتماعية ، بينما يجب ألا تنحنى أو ترتبط الحرية الفنيـة أو الجمالية أمام أية سلطة ، لأنها تتحدى أصلاً كل ما يعمل على ربطها باستتاب النظام الاجتماعى ، فهى حرية مطلقة بلا قيد . إنها تحقيق لرغبة تعتريك إن تحد يت وضعاً لا ترضاه . . . وإن توانيت أو فكرت أو أحجمت ، فقد لا تكون الفرصة بعدئذ مواتية . إنها اقتناص اللحظة المواتية لتحقيق رغبة مهما كانت تلك الرغبة أو كانت الظروف . . إنها مطلقة ولا ترتبط بالعالم الخارجى للفنان . . ولا تصاغ فى نطاق أوضاع اجتماعية .

وهذا طبعاً يستنكره بشدة إبرزيان السوفييتى مصرحاً بأنه : إذا كانت مثل هذه الحرية « الجمالية » هى المطلوبة ، فهى إذن دون شك ستفجر كل شىء ، عمر الفنان ، والواقع الاجتماعى ، والإنتاج الفنى ، إذ تتخذ طريقها عبر الفنان إلى ما وراء حدود الوجود الموضوعى للأمور والأشياء . . وهى نموذج كامل للاتجاه المنادى بالبعد عن الواقع .

ولا نوافق كثيراً إبرزيان على آرائه ، ويبدو أن نقده لهارتمان واهى الحجة ، ومن حقنا أن نتساءل عن الواقع الذى يبنى عليه منطقه ويخشى بعد الفنان عنه ، طالما أن هارتمان قد فصل بين حرية الفنان كمبدع ، وواقعه كإنسان يعيش فى مجتمع ، إن هارتمان فقط لا يريد تحميل واقع الفنان كفرد يعيش فى مجتمع على حريته كفردية مبدعة . ولو سلم الفنان تسليماً أعمى لنظام قد استتب وأكده ، فأين إذن موقفه الشريف من القوى المتصارعة الهابطة والصاعدة ؟ . . ولو أكد الفنان حاضراً مستتباً ، فسيقتطع من الفن عنصر النبوءة الذى هو أحد مقومات الفن المهمة . . إن ضياع الفنان فى مجتمع

رأسمالى يتحكم فيـه تجار وسماسرة المال ، لا يقل خطورة عن تسخيره لخدمـة مذهب فكرى وكيـان اجتماعى هو أصلاً غير مقتنع به . . ففـى هذه الحالة هو ضيـاع من نوع آخـر . . سخرة لتجار الفكـر وسماسرة السياسـة . . إنه خضوع لأشخـاص قد يكونـون أقل من الفنان فهماً لحقيقة الـواقع ، وإدراكاً بأبعاد المستقبل لأنهم يهمهم فقط حاضرهم المستتب الـذى تسيطر وترتع فيه الانتهازية .

٥٤

وربما كان كتاب « إبـرزيان » « الحرية والفنان » هو آخـر كتاب صدر فى الاتحاد السـوفييتى ينـاقش تلك القضيـة . ويمضى إبرزيـان مهـاجماً ذلك الفيلسـوف الألمانى « هارتمان » الـذى لا نعرف عنـه الكثير ، لكننا لا نجـد كلامه بنفـس السـوء الـذى يصـوره إبرزيـان . . وكأن الحـريـة « الذاتيـة » ـ بالنسبـة لإبرزيان ـ شىء غـريب يملك مقومات شاذة ، كفيلـة بأن تبعد الفنان عن الواقع ، مقتطعة إنتـاجه عن الحياة التى هى « نبع الإلهام الخالد » على حد قوله . . لكن هل ينحصر « نبع الحياة » على محاكاة واقع مرئى ؟ . . وقـد تأتى هـذه المحاكاة ـ إن لم تنبع عن اقتناع أو فكـر متأصل ـ دون إيقاع أو حيـوية أو حركة وصـراع . إذن فما قيمتها فى هـذه الحـالة ؟؟ . . وكثيراً ما يكون الفنان مؤمناً بحقيقة لا يمكن تحقيقها مع الواقع المفروض عليه .

لكن يصر إبرزيان على أن مناداة الفنان بأى نـوع من الحرية الفردية كفيلة بأن تدفع الفنان ليبدع عالماً خاصاً به فقط ومنفصلاً عن الواقع وعن الحقيقة . . ونحن نسأله بدورنـا « ما الذى يحدد الحقيقة الموضوعية لـلأشياء وما هو

الواقع الموضوعى ؟؟ » ألا يجب أن يسأل عن ذلك الفنانون أنفسهم أولاً ؟؟ ألم يفكر إبرزيـان أن فـرض شروط وحدود للفنان وللإبـداع يبعـده أكثر عن الحياة بكافة أبعادها وصراعها ؟ . . إلا أن إبرزيان من جانبه يؤكد : أنه كلما بعد الفنان بفنـه عن واقعه الذى قد يفرض عليه ، بل ويفـرض عليه كذلك تجسيده فنياً بكيفيـة معينة . . كلما بعد عن هذا الـواقع المفروض ، بعد عن مجتمعه وارتمى فى أحضـان القيم الجمالية المثـالية . . ونعجب ونتسـاءل هل أصبحت القيم الجمالية المثالية سبة إلى هذه الدرجة ؟ . . كان يجب أن يدرك إبرزيـان أن الحقيقة الفنيـة تختلف كلية عن حقيقـة الواقع المرئى والاجتماعى وإن كـانت تبنى عليهما . . وهى لا يمكن تشـويهـا لأنهـا مطلقـة وتـربط بقوانين الاتزان والإيقاع العامة فى الحياة كما ترتبط بمثالية الفنان . والانفصال فى كيان الفنـان بين ذاتيته والجانب الموضـوعى هو فقط الـذى يملك القدرة على تشويهها ، فيكفى فقط إحساس الفنان بأنه لا يملك حريته الكاملة فى التعبير عن واقع هو غير مقتنع به حتى يتجمد فنه .

ومن ناحيـة أخرى ، أية حقيقة هـى التى يريد إبرزيـان التعبير عنها ؟؟ وهل وجـدت حقيقـة عبر التـاريخ لم تمسخ وتـزيف وتشـوه ؟؟ بل ولم يبرز سحقها كـذلك ؟ ألا يتخذ التـاريخ مساره على أنقـاض حقائق ؟؟ وأليس الفن تجسيداً لفكرة مثاليـة ألا وهى الصراع من أجل الكمال ؟؟ وإنها لمعادلة صعبة يضع فيهـا الفنان نفسه . فإذا هـو دائماً على حدود الصراع : يعى فى أعماقه أن لا وجود لخصوبة فنية دون ارتباط متين بالظروف الخارجية المحيطة بـه ، وفى نفس الوقت ينشد حرية طليقة فى أعماقه دون قيد .

والحقيقـة أنه ليس أبـداً معنى احترام الفنان لـذاتيتـه البعد عن المشـاكل

العامـة . وكثيراً ما يكون إدراك الفنـان بخصوبة أعماقـه هو الـدافع الرئيسى لتحمل مسؤوليته الاجتماعية كاملة .

ولكن يصر الكثير من الماديين من أمثال إبرزيـان ، على ربط قضية حرية الفنان بقضية المضمون فى الفن . . ومن وجهة نظرهم أن مع حرية الفنان قد يقضى على جانب المضمون ، ويجور الجانب الشكلى . . وكأن حرية الفنان هى تأكيد لفرديته وأنانيته على حساب موقفه الاجتماعى وقضاياه الفكرية . . ويدللون على ذلك بأن حـرية الفنان هى نقطة الانطـلاق التى تبنتها فلسفة الجمال البورجوازية فى إصرارها على حرية الخلق والإبداع .

وبناءً على هذه الفكرة ، اتضحت لنا خلال الأعوام السابقة ـ فى كتابات بعض الكتاب الاشتراكيين هـوة تفصل بين الشكل والمضمون ، بل وتفصل القضية الفنية عن موقف الفنـان الاجتماعى . . والحقيقة أنه لا يتأتى الإبداع كـامـلاً ، إلا بموقف مـوحـد ينعكس فى كل شىء ، من تصرفـات الفنـان وحياته إلى أدائه الفنى .

وخوف بعض المفكرين من أن إحساس الفنان بحـريته الذاتية يبعده عن العـالم الـذى حولـه ويحـولـه إلى الإفــراط فى الذاتيـة والأنانيــة والانحلال والتفكك، هـذا الخوف فى الحقيقة لا محل لـه . . بل بالعكس فـلا شىء فى مقدوره أن يفصل فنـاناً حقيقياً عـن الحياة ، إلا شعوره بأن غيره يقـوم بدور الوصاية عليه . . . يحدد له إطاره الفكـرى . . . يحدد له علاقاته ووضعه ، ومـوقفه بـالنسبة لمن حـوله . . بل وأكثـر من ذلك يفرض لـه الشكل الفنى الذى يصـوغ به مضمـونه وغـالباً لا يخرج هذا الشكل عـن نقل العالم المرئى

بحرفية قد تقضى عليه . وكيف يتأتى مضمون فكرى وفنى ، مع محاكاة الواقع المرئى بحرفية قد تقضى عليه ؟؟ وكيف يتأتى مضمون فكرى وفنى ، مع محاكاة لواقع مرئى ، يقبض الفنان ثمنها فى استسلام ؟

وغالباً مع شعور الفنان بالتسليم بما لا يرضاه ، يتحول من قيمة فعالة فى المجتمع إلى قيمة مستهلكة . . يتحول إلى إنسان كل همه أن يغطى استسلامه لأوضاع فكرية واجتماعية ، هو غير راض عنها . وقد تتضح هذه التغطية فى ادعاءات وتطلعات طبقية ، وقد تتخذ صورة عدوانية إزاء مواقف غيره السليمة .

وإنه لوضع مخيف أن يصر الكثير من بلدان المعسكر الاشتراكى على أن ربط الفن بالسياسة ربطاً مباشراً ، هو حماية للارتباط الموضوعى للفنان .

فالآن فى زمننا الراهن مع محاولات لتحديد أبجدية لسيكولوجية الفن ، وبعد تجارب عديدة قامت بها حكومات لربط الفنان بالسلطة ، نشعر أنه من الأفضل ترك الفنان لحال سبيله ، وأنه لشىء مخز أن يقبض الفنان ثمن خوفه . . فاقتناع الفنان بوضع ما ، لا بد أن ينبع أولاً من أعماقه ويرتبط بمثالياته وقيمه المطلقة .

ورأيى طرح القضية هكذا : مع حب الفنان حقيقة للجماهير ، هل لغته تصلح للتخاطب معهم ؟ . . وهل أحرى له أن يعمل من أجل مستقبل أفضل؟ . . أم الأفضل له الاستمرار فى ظل نظام مستتب ؟ . أما اللف والدوران فى حلقة مفرغة لا تخرج فى مضمونها عن ضرورة ارتباط الفنانين المفكرين بالساسة الحاكمين ، فهذا شىء لا قيمة له ، خصوصاً وأن إحدى

وظائف الفن المهمة هى : أنه بصورة أو بأخرى لا بد وأن يسبب لنا إحساساً بالقلق والضيق ويضعنا على حدود التمرد .

٥٦

وفى عرضه لقضية لازالت معلقة مثل قضية حرية الفنان ، ينسى كاتب مثل إبرزيان أن الفنان سيبقى فى صراع دائم مع نفسه ومع ما حوله من قيم . . ونجده بعد أن هاجم كثيرين دون أن يملك القدرة على نقضهم وتفنيدهم ، يكيل الثناء للشاعر الرومانى هوراس عن كتابه « الشعر » . . يتحمس له قائلاً : إنه أعطى واحداً من أوائل التعريفات الصحيحة عن فلسفة الجمال وحرية الفنان . . والحقيقة أن المرء لا يملك سوى الدهشة أمام أسطر هذا الشاعر القديم ، فى معالجته لهذه المشكلة . لكن إبرزيان يتخذ من هوراس الكلاسيكى الذى أتى قبل الميلاد . . يتخذ منه مادة فى هجومه على مفكرى الغرب المحدثين . . بينما هوراس ــ بناءً على منهج وتعريفات إبرزيان ، فى ربطه لقضايا الفن والفكر بالمجتمع ــ وليد مجتمع عبودى وطبقى ـ كذلك نجده يختار من أسطر هوراس أسوأها لتأكيد نظريته ، وهى تلك الأسطر التى تتماشى مع تفكيره . . مثل : « إذا إختار فنان أن يوصل رأساً بشرية برقبة حصان . . وأن ينثر ريشاً متعدد الألوان هنا وهناك على خراف . . » إلى آخره من سخرية على كل من يحاول تشويه الرؤية الجمالية وفق مفهوم هوراس وعصره . . وحقيقة الأمر تختلف عن هذا فلقد استطاع الفنانون السيرياليون أن يحققوا مثل هذه الرؤية فى أعمال قيمة ، ومقاييس العمل الفنى لا تقاس بإمكانية تحقيق ظواهر مقبولة أو شاذة . على كل ، لقد أخذ إبرزيان من هوراس ما يتماشى مع تفكيره . . وهو أن

حـريـة الفنان ليست مطلقـة ، بل يجب أن تكـون مشروطـة ومحددة ، وهى ترتبط بما يمكننا أن نطلق عليه « الحقيقة الفنية » .

. . وهنا يطرح السؤال نفسه : هل الحقيقـة الفنية بالنسبة لعصر هوراس هى نفس الحقيقة الفنية التى تتماشى مع وقتنا ؟ . . بـالتأكيد الحقائق الفنية ثابتة فى قيمها المطلقة ، لكنها ليست شيئـاً ثابتاً فى أشكالها ، وأشكال الفن بالنسبة لهوراس ليست هى التى ينادى بها إبرز يان .

ولأجيال وأحقاب طويلة ، ظلت تلك القضيـة التى نحن بصددها نوعاً ما معلقة . فالمفكرون والفلاسفة كانوا يحاولون أن يفرضوا نظرياتهم على الفن لتحديـده وتقنينه دون أن يضعـوا فى الحسبان أن الفن بـدأ وسيظل كرد فعل طبيعى ضد كل ما يصيب الإنسان من ذعر وخوف وتعد على وجوده ، وإنه لم يكن فى بدايته نتيجة تأمل فكرى وحساب عقلى كالفلسفة ، وإن كان هذا الجانب قد أدخل فيها بعد فى الفن ولا يمكننا إغفاله .

والحقيقة أنــه وجـد عبر الفكر الإنســانى من أدرك أن حريـة الفنان هى حرية مطلقة ومشروطة فى آن واحد . . مثل سبينوزا . . لكنه بنى منطقه وفق أسس نظرياته الفلسفية . . فعلى حد قـوله : إن الحرية كظاهرة لا توجد أو تمارس إلا وفق القوانين الموضوعية التى حققت وجودها .

فالحرية ليست مجرد قرارات حـرة ، بل هى تقبل للالتزام الكامل بضرورة وجود المرء مـرتبطاً بالآخـرين . وأن حريـة الإنسان لا تبنى فقط على السماح للنفس بتحقيق رغبـاتها ، بل تبنى كـذلـك على الفهم التـام لكل العـوامل والظـروف التى أوصلتهـا إلى وضعهـا وأدت إلى تكـوين مقـومـاتها الـذاتيـة والاجتماعية .

. . لكن لم يكن فى مقدور « سبينوزا » أن يصل إلى أبعد من ذلك فى حل المشكلة ، أو فهمه للحرية كضرورة للالتزام إزاء كل ما يحيط بنشاط الإنسان كطاقة مبدعة ، وعلى الخصوص مشاكل الفن وكل ما يمت إلى عملية الخلق نفسها .

٥٧

. . . ومع هيجل ، الذى تتوج كتاباته قمة المدرسة الألمانية المثالية الكلاسيكية ، نجد اتزاناً لتفكير منطقى ، والمشكلة معه تتخذ مساراً يملك أصالة البناء الجدلى السليم .

ولم تكن محض صدفة أو مجازاً أن يشيد كارل ماركس ، وأنجلز وبعدهما لينين ، بقيمة هيجل . . لدرجة أننا نجد فى كتابات أنجلز اعترافاً صحيحاً بأن هيجل هو أول من صحح العلاقة بين الحرية والالتزام . .

ولا ترجع قيمة هيجل الحقيقية إلى اقترابه أو وصوله بمنطقه الجدلى إلى ما يشبه حجر الأساس بالنسبة للمادية الجدلية . . لكن قيمته ترجع إلى منطقه الجدلى السليم فى مناقشته القضايا ، سواء كانت فى الفلسفة الأخلاقية أو الفلسفة الجمالية . لذلك نجد استقلالاً — لحد ما — بالنسبة لحله قضايا فلسفة الجمال ، لكنه استقلالاً لا يبعد المشكلة عن القضايا الاجتماعية والأخلاقية . . ويتضح فى كتاباته التى من هذا النوع شموخ هذا المفكر المثالى العظيم . . فهو لم يقع فى الخطأ الذى وقع فيه من سبقوه . . من وضع أسس فلسفية عامة ، ثم تطبيقها على كل القضايا ، معتبرين أن وضع الفنان وإنتاجه يدخل فى نطاقها ووفق قوانينها . . فهيجل يواجه مشكلة

الحرية والالتـزام ، رابطاً إيـاهما ببعض ، ومقرراً إن المعـالم التى ترسـم نتاج الفنان ترجع أولاً وأخيراً إلى نـوع العلاقة التى تحددهما وتجمع بينهما . . لكن قصوره يرجع بطبيعة الحال إلى كونـه فيلسوف ، فلم يكن فى مقدوره مناقشة العمل الفنى إلا من خلال المضمون متجنباً الشكل . . فيقصر اهتمامه مثلاً على العلاقـة التى تجمع بين الذاتيـة والموضوعية والعـوامل المؤدية إليهما ، أو على عنصر « الفانتازيا » فى الفن وخصوبة الخيال .

وبحـذر وذكـاء استطاع أن يمـد جسراً مـا ، فـوق الهوة التى تفصل بين الحريـة والالتزام . . استطـاع أن يمد ذلك الجسر الـذى عجـز عن إقامتـه عملاق آخر سبقه ، ألا وهو « كانت » ، فبالنسبة لكانت ، نجد أن عملية الإبداع ليست أكثر من لعبة حرة . والإنتاج الفنى ما هو سوى إبداع الشىء من خلال حريـة كاملة . هذا بدوره أوصل « كانت » إلى وجهـة نظر تنادى بأن العبقـرى هو الذى يخلـق كل ما لا تحدده قوانين ثـابتة . . لكن مـا هى مقومـات الأشكال التى يخلقهـا الفنان والتى لا تحددهـا قوانين ثـابتة ؟ . . فهذا مـا لم يحدثنا عنـه « كانت » ، كذلـك لم يذكر لنـا الوسيلـة التى يتبعها الفنان فى إبداعـه . . كل هذه المشاكل وفق نظريـات « كانت » . . لم يجب عليها بطريقة سليمة مستوفية . .

أما بالنسبة لهيجل ، فقد بنى جسره الذى ربط الحرية بالالتزام من لبنات تتركب بما سماه « بـالمضمـون الموضـوعى للـذات » . . وبأن حـريـة الفنـان الحقيقية وأصالته تستندان أساساً دون زيف إلى انعكاس المضمون الموضوعى للذات ، هذا وإلى قدرته على فهم وتـرجمة حقيقة واقعه الذى يقدره ويتقبله بمحض إرادته . .

. . واستبعد هيجل أى فكرة ترمى إلى الفصل بين الحرية والالتزام ، كما استبعد المبدأ الذى ينادى بأن الحرية قد تتناقض مع الالتزام ، وأنهما طرفى نقيض . . فقط ، يتناقض مبدأ الحرية مع مبدأ الالتزام ، حينما تأخذ الحرية على أنها شىء مجرد مطلق ، وغير مرتبط بحقيقة ما . . . وحينئذ لن تكون المناداة بالحرية أكثر من مبدأ فوضوى يحمل هدماً أكثر مما يحمل بناء .

إن الفهم الواعى والحقيقى للحرية يجب أن يتضمن التزاماً من نوع ما . وعلى حد قول هيجل « . . حينما تكون الحرية غير مرتبطة . . والالتزام بلا حرية . . تصبح الأمور مجرد أشياء مجردة . . « تركيبية » فكرية لا تمت للواقع والحقيقة . . » . . . إذن فالحرية نسبية ومرتبطة ومشروطة بالالتزام . ومع إحساس المرء الواعى بحريته ، يشعر إلى حد ما بالتزامه على الأقل اتجاه حريته هذه ، حرصاً عليها ، وإبقاءً على تأكيد وجودها مع ما يحيطها من ظروف وملابسات .

. . لكن هيجل فى نفس الوقت حذرنا من أن نقرب مفهوم الحرية والالتزام بطريقة « ميكانيكية » محضة ، وذكرنا بأن الالتزام يجب ألا ننظر إليه أبداً على أنه شىء خارجى مفروض علينا ، لأن الحرية فى حد ذاتها ليست أكثر من مرادف لالتزام باطنى ينبع من الداخل ، التزام حقيقى وأصيل . .

على كل ، فمثل هذا التعريف ــ أو على الأصح هذا الاشتراط ــ يجب ألا نحمله أكثر من اللازم ، بل نزيده شرحاً وتبسيطاً فنقول : إن الحرية والالتزام ليسا صنوان ، ننظر إلى كل منهما على حدة ، فالحرية الحقيقية

تحتاج معهـا إلى التزام ينبع من الأعماق . وفقـط لا يتحمل المرء فكرة التـزامه حينما لا يعى ولا يقدر أبعاد حريته ومسؤوليته إزاء وجود غيره وحريتهم .

إن الحرية معناها الحقيقى تساوى وتـوازى تقديراً واعياً بضرورة التزام المرء إزاء المعنى الكبير لوجوده فى الحياة . . وإن لم يشعر المرء بهذا ، فالأفضل ألا يناقش شيئاً : لا حريته ، ولا التزامه . .

٥٩

واحترام المرء لحريته مع التزامه بما فيـه مصلحة الآخرين ، لا يعنى تقليلاً من حريته الذاتية . . فلا علاقة بين التزامه بوازع من نفسه ، والزامه بقوانين مفروضة . . وقد يتعارض الاثنان .

ومن جانب آخر قد يكـون اهتمام الفنان بقضايا ما ، أعمى وضاراً . . ذلك إن وجـد التعصب للأحكـام الذاتيـة التى لا تمت إلى الموضوعيـة ، أو عدم الفهم الدقيق لأبعـاد الحرية الشخصية لدى الفنان . فـالحرية بالضبط هى الدراية الواعية بأبعاد الالتزام .

وبـاستخـدام هيجل لمنطق جــدلى أصيل وسليم ، فى منـاقشتـه لحدود الحرية والالتـزام ، وصل إلى أسس ، رفض معهـا بطريقـة حاسمة كـل ما يمت إلى الأحكام المرتجلة التى لا تستند إلى قواعد منطقية . .

والفنان لا يحق له أن يستبد برأيه . . ويتصرف وفق هواه ، حتى لا يأتى إنتاجه الفنى اعتباطاً . وما تلقائيـة الفنان فى إبداعه إلا حصيلة لكل تفاعله مع المجتمع ، وصدقه مع ذاته .

ولقد لاحظ هيجل أن الآخرين يعتبرون الإنسـان حراً ، فقط حينما تكون لـه القـدرة على فعل كل رغبـاته المحـرمـة . كما لاحظ أن تعبير الإرادة الحرة مرادفاً لمعنى الفوضويـة . . ومثل هذا الفهم الخاطىء يقود إلى تحطيم وتبديد المعنى الحقيقى للحرية ، لأنها بهذا الوضع تصبح حرية زائفة ، حرية تملك فقط الشكل الخارجى ، والسطح دون الجوهـر . . تصبح حريـة تتعارض مع العدالة والقيم الأخلاقية .

وعلى حد قول هيجل « . . وكقاعدة عامة » حينما نسمح بأن تبنى الحرية على تحقيق المرء لكل رغبـاته ، نستطيع بسهـولة أن نكتشف غيـاب الإدراك المبنى على فكـر سليم ، أو وعى بحقيقـة وطبيعـة الإرادة الحرة التى يجب أن تبنى على حقوق الإنسان وواجباته . . وعلى الأخلاقيات . . . » .

وهكـذا نجد أن الحريـة بـالتأكيـد تتحقق فقط مع وجـود قانـون يـربط الإنسـان بالآخـرين . ولا تتحقق أبـداً حينما يحاول كل إنسان فـرض قانـون خاص به . .

بل أن فى محافظـة الإنسان على حريـة الآخريـن وحقوقهم ضمانـاً لحريته وحقوقه هو .

دون شك ، يملك مثـل هـذا القـول المنطـق السليم ، لكننـا نـرجع ونتساءل : مـا هى المقاييس التى تحدد حريـة الفنان فى علاقتها بحـرية من حوله ؟؟ . . تحدد واجبه إزاء الآخرين ، ولا تتعـارض مع انطلاقته التلقائية فى إبداعه دون قيود أو اشتراطات ؟؟

إن النقطة التى لم يـوفها هيجل حقها هى : إن حريـة الفنان الحقيقية ، ما هى سوى حـرية تضمن حرية إبـداعه الفنى . . وأن تمرده فى الحقيقة ،

يبدأ حين يتراءى لـه أن هناك قوة تحد من تلـك الحرية ، وتمنع نفاذ فـاعلية إنتاجه الفنى . . لكن هل كان سيتغير مـوقف الفلاسفة الماديين . . لو أكد هيجل هذه النقطة ؟ . . لا أظن ذلك . .

٦٠

اعترف الفلاسفة السوفييت بفضـل هيجل . . لكنهم أخذوا عليه الطابع المثـالى لمنطقه الجدلى . . ولـو كان قـد أكـد على ضرورة الحرية المطلقـة إزاء الإبداع الفنى لهاجموه أكثر .

وقد تمخضت نظريات هيجل فى فلسفة الجمال على دفعنـا لتحديد حرية الفنـان ، وفهم القوانين التى تتحكم فى إنتـاجه الفنى . . ومهما كـان وعى هيجل بالمشـاكل المرتبطة بحريـة الإبداع الفنى ، إلا أن النقطـة التى يطعنه فيهـا الفلاسفـة السوفييت تنحصر فى أن الحريـة والالتزام لـديه مبنيـان على أسس من الفكر المثالى الميتافيزيقى .

ففى فلسفـــة هيجل نجـد المفـــاهيم تعكس المراحل المختلفـــة من فهم الإنسان لنظرية الكيان ، أو الـوجود المطلق ، الذى هو الله . . . وبناءً على هـذا ، فالالتـزام بالنسبـة لهيجل ليس إلا إدراك عقلى مجرد . . وهذا مـا لا يوافق عليـه السوفييت . فبـالنسبة لهم ، يجب ألا يكـون الالتزام اتجاه شىء غامض لا وجـود له . طالما هم يصرون على ربط العـلاقة بين حريـة الفنان والتـزامه بشىء ملمـوس كالنظـام الاجتماعى ، فـالربط لـدى هيجل ، بين الحرية والالتزام ، ليس سوى ربـط بين فكرة مجردة ، وفكرة مجردة أخرى . . ربط مجرد . . تمرينات نظرية لا تطبيق لها .

ومن وجهة نظر السوفييت كذلك أن العلاقة بين الحرية والالتزام لدى هيجل ليست فقط من ذلك النوع المرتبط أصلاً بالفكر المطلق المثالى ، بل هى كذلك تملك مقومات سلبية إزاء المجتمع . وهم يتهمونه بأن الفنان ـ بناءً على مفاهيمه ـ لا يشعر فقط بحريته إلا إذا كانت تلك الحرية تعبيراً عن إرادة تصبو إلى الإرادة المطلقة ، التى هى إرادة الله ، والتى لها مطلق التصرف ، بلا قيد أو شرط . وبهذا فهيجل يطلق الحرية بلا قيد أو شرط اتجاه فكرة مطلقة لا وجود لها . وهى فكرة قد تختلف من شخص لآخر . . وهو بهذا يقود الناس إلى ترجمة سلبية لحقيقة الواقع . . ومثل هذا المنهج لا يرتبط بالعمل الاجتماعى .

وهننا نتوقف . . ونتوقف كثيراً . . نتساءل ما هو العمل الاجتماعى ؟ لقد أثبتت التجربة فى العالم أجمع ، طيلة السنوات الماضية خطورة ربط الفنان بنظام وأجهزة سلطة ما .

والخطورة تكمن مع محاولة السلطة شراء الفنان ، وتغيير وضعه الفكرى والاجتماعى . . فتبدأ حينئذ حلقة مفرغة إن حاول الفنان إقناع نفسه بسلامة موقفه : أولها محاولة الفنان إيجاد تبريرات لتغيره هذا . . ثم تنتهى الحلقة بمحاولة إقناع نفسه والآخرين بسلامة موقفه . وهو فى الحقيقة تحت براثن السلطة ، ويخدع نفسه فقط .

ومن وجهة نظرى أن فهم الفلاسفة السوفييت لهيجل مبتور . . وهجومهم عليه يناقض تمجيدهم له . . فهيجل لم ير الحرية مطلقة ـ كما وضح من قبل ـ بل بالنسبة له لا يجد المرء حريته إلا فى ظل نظام اجتماعى . . والتاريخ لديه هو أوجه ومراحل مختلفة لتحقيق ثبات فكرة الله المطلقة .

وأفضل للفنان دائماً أن يرتبط بكيان لم يتحقق بعد عن ارتباطه بالسلطة : . . يرتبط بشىء يصارع ذاته من أجله وصولاً إليه ، وليكن هذا الكيان هو الله . . أو هو الحق المطلق . . أو هو الكمال المطلق ، وعلى عكس ما يقول الفلاسفة السوفييت ، فإن هذا المنطلق قد يعصم الفنان من إيجاد تبريرات واهية لضعف أو خطأ أو سلبية إزاء المجتمع .

٦١

ذهبنا طويلاً دون طائل نناقش حرية الفنان وعلاقاتها بكل من الفكر المثالى والفكر المادى . . متجنبين معنى العمل الفنى وأبعاده ، ومدى فاعلية الأشكال والموضوعات التى يطرقها الفنان فى المتلقى ، كما تجنبنا مناقشة نوع التجربة النفسية التى تؤدى إلى طرق تجربة فنية معينة . ولم نناقش تحديد ماهية الصفات التى تميز عملاً فنياً عن آخر . وكلها أمور يمكن أن تدخل فى نطاق وحدة وتطابق الشكل مع المضمون . . أو القالب والمحتوى كما سماهما « ابن رشيق القيروانى » . .

وهنا لا نناقش علاقة الفنان أو العمل الفنى بالمجتمع ومدى تجاوبه وفاعليته . . بل نصبو إلى استطلاع موقف الفنان ووجهة نظره فيما يفعله . .

والفنان ـ سواء أراد أو لم يرد ـ يعمل فى مجتمع بشرى : يخضع لنظامه ، وتطبق عليه أحكامه ، ويتأثر بظروفه ، لكن يجب ألا نغفل وجهة نظره هو فيما يعمل . وباهتمام وحذر سنحاول حصر أسطرنا فى ارتباط وعلاقة الفن والفنان بالمجتمع من وجهة نظر من يعمل فى الحقل الفنى .

وطيلة تاريخ النقد الفنى الطويل كان من أهم المظاهر ذلك المظهر الذى

يحدد الفن على أنـه مجرد تقليـد لـواقع الـرؤيـة البصريـة ، أى ذلك الجانب الموضوعى الـذى يحدد المشاهـد والمتذوق العـادى . ومنذ بـداية أفـلاطون وأرسطـو ، نجد أن الفـلاسفة الـذين طـرقوا الموضـوع ، لم يحاولوا نفى هـذا المظهـر الـذى يتحكم فى الفن . . ورغم إحسـاسنـا من حين لآخـر بعـدم إيمانهم المطلق بهذا المظهــر ، إلا أنهم ببسـاطـة تقبلــوه ونـاقشـــوا طبيعتـه وتطبيقاته .

ولا زال هـذا المظهـر يحدد الكثير من كتـابـات المفكـرين إلى وقتنـا هـذا بـدرجات متفـاوتة . . درجـات يحددهـا مدى إيمانهم أو رفضهم للجـانب التجريـدى فى الفن . . إذن فهذا المظهـر يفرض وجوده بطـريقة قـاطعة ، وأكبر دليل على هذا ، إن أهم نقـد قد يوجهـه الرجل البسيط لمذاهب الفن الحديث هو عدم إدراكه وفهمه له . .

وكما أن العمل الفنى ليس تقليداً أو نقلاً للعـالم المرئى . . هو أيضاً ليس تجريـداً محضاً . . شأنـه شأن الـرياضـة البحتـة التى هى إدراك للعلاقـات وحسب . حقيقة أن أهم مميزات الفن وأسسه هـو إدراك القانون الذى يحدد التجانس والإبـداع فى العلاقات التجـريدية ، لكنـه شىء مخيف وخطر أن ينساق الفنان بعيداً وراء المطلق والمجـرد . إذ سرعان ما يكتشف الفنان قبل أن يبدأ عملـه ، إن الريشة التى فى مهب الـرياح أكثر صـلابة واتزانـاً منه ، وإن المسـائل فى إبـداعـه الفنى ليست مجرد معـادلات جبريـة وهنـدسيـة ، وحينئذ يلـوذ ثانيـة بخبراته وحسه وحـدسه ، وكل مـا هو حصيلـة لتفاعل الجانب الذاتى مع الجانب الموضوعى ـ يلوذ به ملتمساً العون .

ولقد استند الكثير من الفنانين العظام منذ قرون ، على هذا المنهج الذى ينحصر فى أن الفن تقليد ونقل عن الواقع الذى تراه العين . . أى على الارتباط بالحياة . ومن هؤلاء الأساتذة العظام ، نجد ليوناردو دافنشى أشدهم ارتباطا . ويتضح ذلك فى مذكراته التى تحمل اسم « معالجة التصوير » وقد ترجمتها إيرما أ . ريختر ، فى مطبوعات أكسفورد سنة ١٩٤٩ . . وفى فقرات من هذه المذكرات أوقع ليوناردو نفسه فى مأزق حين ناقش ـ بطريقة تبعد عن المنهج العلمى ـ ناقش تأثير فن التصوير ـ كشىء يعكس الواقع ـ على كل من الإنسان والحيوان ـ لكننا نغفرها له . . ومن الواضح جداً أنه كان مضطراً لذلك ، وإن شطوطه كان رغبة منه فى انتزاع وضع مشرف لفنى التصوير والنحت ، اللذين كان ينظر إليهما حينذاك على أنهما حرفة لا يحق لها أن تتساوى مع الشعر كفن رفيع . . وتحت تأثير رغبته هذه بعد عن طريقته العلمية فى تحليل الأمور . . وبدا أكثر تسيباً على غير عادته .

وحتى لو التمسنا له الأعذار ، فمثل هذه الفقرات التى سندرجها ، تجعلنا نقف على حدود الدهشة والاستغراب : « رأيت كلباً ذات مرة يخدع بصورة سيده ، فيستقبلها نفس الاستقبال الممتلىء سعادة وترحاباً . . كما لاحظت كلاباً تحاول أن تعض كلاباً أخرى ممثلة فى صورة . . . »

. . . لكن ليوناردو فى لحظات صدقه مع نفسه ، يرجع إلى عالمه الخاص به ـ كمصور عظيم ـ وحينئذ نجده يتحدث بلغة وطريقة تختلف تماماً عن

السابقة ، يتحدث عن التصوير « كطريقة تحليلية لاقتفاء أثر المعرفة والتعبير عنها . . » ، وهو يقول : « إن أراد المرء أن يتفهم العالم على أنه حركة نمو ، والمسافات فى ذاتها على أنها تجريد . . فعليه بإقليدس . . إما أنْ أراد أن يتفهم عالم الأشياء كمدرك بصرى ، وليس كما يعيها العقل ، فعليه أن يستدير إلى التصوير ، حيث يجد علم التصوير ، وهو بالضبط يتساوى مع إقليدس ، وهو علم يتضمن كل الوسائل للتعبير عن العمق ـ أى الفراغ والمسافات ـ كالتنغيم والتنوع فى الأبعاد ، والتعبير عن الأوضاع المختلفة بواسطة نسب وعلاقاتهم الحجوم بعضها البعض ، والتنغيم فى اللون والحجم . . ومثل هذه الأمور ليست مجرد اختراعات لتمثيل وهم ما يسمى العمق ، كما يتراءى للبعض ، لكن كلها طرق لإيضاح وتأكيد وجهة نظر معينة بالنسبة لماهية البعد فى حد ذاته . »

مثل هذه الكلمات تجعل ليوناردو عظيماً كما فى صوره ، إذ لمس قيمة التجريد والتنغيم بواسطة الأبعاد فى اختلافها وعلاقتها ببعضها . . لمس ذلك عن طريق تأمله للواقع البصرى ونقله إياه . . وإذ بهذا الواقع يتحول إلى قيم تجريدية وإدراك لعلاقات . . إلى قيم تتساوى مع علوم الرياضة البحتة والموسيقى والإيقاع اللفظى فى الشعر .

وهكذا يشعر الفنان بألفة مع أسطر من فنان مثله . . وقد يضيق ذرعاً بكتابات فلاسفة ونقاد للفن . . ويفقد الأمل فى أن يوجد حل لضياع الفنان فى المجتمع الرأسمالى . . . ويشعر بمرارة أمام الماركسيين الذين لا تخرج كتاباتهم عن تبريرات واهية لكتم أنفاس الفنان .

النتيجـة

الفنان إما أن يكـون فناناً ، أو لا شيء على الإطلاق . . وفى حالـة كونه فنانـاً عليه أن يتحمـل كل شيء . . وحدتـه . . غربتـه . . فتجربتـه ذاتية ومستقلة ، ولا يمكن لأحد أو لقوة التدخل فيها .

والأعمال التى تبدع ، إمـا أن تكون فناً ، أو هى لا شيء . وفى إضفـائنا على العمل الفنى صفة الجودة ، لا إضافة فى ذلك ، ولا يتعدى الأمر حينئذ تحصيل حاصل . فإما أن يقبل العمل كما هو كاملاً ، أو يرفض كلية ، لكن تقبله بتحفظ هو عين الخطأ .

وينساب العمل . . ينفـذ إلى سريرتنا . . لكـن محاولة مناقشتـه عقلياً ، رغبة فى محاولة إقناع أنفسنا به ، أمـر مرفوض . وهنا نصل إلى مشارف نقطة أخرى ، ألا وهى عـدم جدوى المقارنـة ، والتفضيل بين عمل وآخر ، فكل عمل فنى فى ذاتـه ، هو إمـا أن يكون كما أراده الفنان . . أو هـو لا يستحق أصلاً الاهتمام به .

وهناك وجهات نظر مختلفة تـدور حول قيمة الفن . . بعضها تقيمه على أنه فـرع من فروع المعرفة ، والبعـض الآخر ترده إلى نوع من أنـواع الإحساس والشعور الذاتى . . والأرجح أنه يرجع إلى الاثنين معاً . فالفن يجعلنا نتعرف

على ما نحس بـه من مشاعـر فى الحياة ، دون أن نعيهـا . فمشاكل السعى وراء الرزق كثيراً مـا تفقدنـا القدرة على اختبار مشـاعرنـا وإدراك حقيقتها ، بشكلها النقى ، حتى أنه لا يمكننا تبينهـا مع زحمة الحياة . فالشاب الفقير الذى يموت أبوه ، تاركاً له حفنة من الإخوة الصغار كتركة مثقلة . . ، أمام جسامة المصيبة وما يصحبها من مسـؤولية ، لا يعى مقدار حبه لأبيه كقيمة مجردة وحزنه عليه . والفن فقط هو فرصتنا الوحيدة للتعرف على أحاسيسنا ، من حـزن أو فـرح ، فكلهـا اختـلاجات تكتشفهـا حسـاسيـة الفنـان . وفى استطاعة الفنان أن يؤكدهـا ، ويظهرها فى شكلها المطلق . . أضف إلى هذا أننـا مع ضغط الحياة ، لانـرى نهايـة لـلأمور ، أو الأحـداث ، فكل شىء يمضى مع استمرارية الصراع اليومى أو تجدده .

وكثيراً ما تكـون الظروف ، أو الصـدف غير المتوقعة عـوامل تشتت . . تبـدد الإحساس بـوقع الحدث . أضف إلى هـذا أن الحيـاة ، بما تحتويـه من الفوضى ، والتناقض لا تسـاعدنا على تبين الاتزان والانسجـام كقانون مهم فى الكون . فمع الـزمن ، يمضى كل شىء دون إطار ، يمضى بـلا نهاية ، وإلى ما لا نهاية . وربما يكـون هذا ذريعة لدى البعض لإدانـة الفن بأنه يحد من انطـلاقة الحيــاة ، يسجنها فى قـوالب ، وفى نطاق قـوانين محددة ، . . وذريعة لإدانة الفنان كذلك بأنه يقـودنا بعيداً عن واقع الحقيقة . لكن الأمر عكس ذلك تماماً ، فلا أحد يضع فى اعتباره أن الحياة ، هى مرادف للفن ، أو أن الفن يجب أن يطابق الحيـاة . الفن ببساطة يعطى رؤية أكثـر وضوحاً وكمالاً للأشياء ، وللأحداث التى اعتدنـا عليها ، لكننا لا نتبينها مع اندفاع الحيـاة . إن الفن يحثنا على التـوقف قليلاً أمـامـه ، وفى توقفنـا هذا تجديـد

لطاقتنا ، وإعادة صياغة لبنائنا الحسى والعقلى . وإن احتج فرد بأنه لا يمكن للمعرفة أن تتحقق بهذه الكيفية ، بالمفهوم الحرفى للمعرفة . . فالإجابة أن وظيفة الفن ليست تصحيحاً لخطأ ما ، أو اكتشافاً لحقيقة مجهولة ، ولكن الفن يقدم لنا جوهر الحقيقة من خلال الفنان الذى يملك رؤية وبصيرة لا تتوافران لغيره . وبهذا تبدو الحقيقة الفنية ذات إيقاع واتزان خاص بها ، وتصبح الحقيقة باتزانها عبارة عن نغم .

أشياء بسيطة تبنى حقيقة العمل فى الفن ، : كضغطه للتأكيد على جزء ما ، أو إدغام ، وعدم تأكيد على جزء آخر . نلمس هذا جلياً فى الإيقاع الموسيقى البسيط : مثلاً ، ضربة ثم سكون . . ثم ضربة أو ضربتين خفيفتين ثم سكون أقل ، وبعد ذلك يتلاحق تكرار الوحدة . إنه اللعب بالحركة والسكون عبر الزمن والمسافة ، : ما بين ذهاب وإياب .

وفى التصوير والنحت ، يتأتى النغم ، بالتأكيد على أجزاء معينة من الشكل دون غيرها . . وكل الأجزاء ، مؤكدة وغير مؤكدة ، تلف وتدور حول شيء يبنى عليه العمل الفنى . قد يكون هذا الشيء بقعة لون أو مساحة وبعدئذ نجد بقية العناصر ، من ظل ونور إلى الأبعاد الثلاثة للسطح تخدم ذلك الشيء المسيطر وتقود العين للإحساس به .

كذلك نلمس التماثل جلياً فى الفن عامة ، فبواسطته يتحقق الاتزان بين الكتل والمساحة .

فمثلاً فى الدراما نجده يتأتى مع معالجة الشخصيات والأحداث : البطل وحوله بعض شخصيات ثانوية فى ناحية . . تقابلهم فى الجانب الآخر

شخصية رئيسية أخرى مع بعض الشخصيات الفرعية . ثم تتوازن هاتين الكتلتين عبر رحلة طويلة من الصراع الدرامى ، ما بين علو وانخفاض فى الأحداث . وكما يحدث فى التصوير ، أو الموسيقى وبقية الفنون ، نجد فى الدراما ـ الأحداث والأبطال يدورون كذلك حول نقطة معينة .

وتطرح ببساطة كلمات ، مثل الحرارة ، والإخلاص ، والأصالة فى مجال النقد أو الحكم على الأعمال الفنية . هذه المعانى تحمل فى طياتها قضايا متشابكة ومعقدة . . محسوسة أكثر مما هى ملموسة ، بدرجة أن الباحث أو المتذوق قد يشعر إزاءها ببلبلة ، ويختلط عليه الأمر ، حتى يظن أن المهارة فى الصنعة ، وتكرار التجربة الفنية مع كثرة الممارسة قد تؤدى إلى إهدار مثل هذه الجوانب المهمة . ومع ذلك . . نجد بعد أن أصبحت الصدارة للقيم التجريدية ، أن مثل هذه الكلمات تعتبر ضرورية حين مناقشتنا لتحديد معالم واضحة للفن .

وإذا تركنا لأنفسنا العنان متحررين من تلك القيود التى يفرضها عقلنا ، أو ثقافتنا ، أو التزامنا اتجاه بعض القيم التى تفرض مقاييساً ما لذوقنا ، فسوف يحكمنا فى هذه الحالة ، ذلك الصدق الذى يقودنا حتماً إلى ما ينحاز له الرجل البسيط . وهنا يبدو ضرر المتحذلقين من أدعياء الخبرة والصنعة ، عند محاولتهم فرض أنماط ثابتة .

وإلى حد ما ، كما بينا فيما سبق ، تعتمد قوة العمل الفنى على النغم والإيقاع : نقصد البناء الموسيقى . . فمعه نصل بالحس لوحدة وشمولية الكون .

إن التحكم فى ضغطـات الفـرشـاة ، أو القلم على السطح الأبيض ، كذلك فى ضـربة القوس على الأوتـار ، وانـدفاعاتها على الآلـة الموسيقية ، مـا بين هوادة وعنف ، يعطينـا أوضح صـورة عن مـدى سيطرة الفنـان على إيقاع بـاطنى خاص به ، استمـده من تجربته فى الحيـاة ، إيقاع يختلف عن إيقاع غيره من الفنانين ، بل ويحدد لنا مقومات شخصيته .

وبالتبعية ، فـالنغم فى الصورة أو التمثال ، نلمسه فى تـأكيد الفنان على بعض الأجزاء ، وعـلاقاتها بـالأجزاء البـاقية . وفى استطـاعتنا أحيـاناً ، أن نلمس سريعاً ، المركز الذى تتجمع حوله المساحات والألوان والخطوط . . كما نلمح اتجاهات الحركة التى تقود العين إلى ذلك المركز .

هـذا عن الإيقـاع والنغم فى عمل الفنـان ، يبقى جانب ارتبـاط الفنـان نفسه بالواقع الذى يعيشه . دون شك أصبحت معرفة حقيقة ما يدور حول المرء من أحداث من أشد الأمور صعوبـة فى هذا القرن . فقراءة جريدة ، أو الانصات إلى وسـائل الإعلام المختلفة ، لا يكفـى للاطلاع بـدقة على مجرى الأمور ، والإلمام بها إلماماً فعلياً . فقد يكون الخبر مغرضاً ، أو وراءه مسببات خفية . ومن جانب نجد أن البـلاد ذات الأنظمة المسيطرة ، تحتكر السلطة بها كل نواحى النشـاطات ، سيـان كانت فكريـة أم ماديـة ، كذلك تخضع هذه النشاطات للحزب المتحكم ، يحركهـا ويوجهها . فى مثل هذه البلدان يتعذر ويصعب الوصول إلى حقيقة الأمور .

ومن جـانب آخـر ، فى البلدان الـرأسمالية ، نواجـه بنفس المصير . . فالفـرصة المتاحـة مع ضغط الحياة فى مثل هذه المجتمعـات ، لا تضمن لنا

معرفة كـاملة بالحقيقة . . . إذ يقف ضد الوصـول إلى الحقيقة الإرهاق ، أو انعدام الحماس ، وكلها عوامل معوقة . والنتيجة تكون اتخاذ المواقف المأمونة ، كاللامبالاة ، وضحالة الثقافة ، والاكتفاء بالأحكام المتداولة . كذلك يقف ضد وصولنا إلى الحقيقة ، رقيب يعمل قلمه الأحمر حذفاً وإضافة ، أو تحكم مسؤول بـاسم المصلحة العامـة ، لفرض اتجاهات معينـة . وحتى كل هذه الأمور ليست بعـائق يذكر بجـانب تركيبـة المجتمع الرأسمالى التصاعـدية ، والطبقية ، فنجد من يتحكم فى الفنان ، على السلم الوظيفى ، إذا كان على الفنان أن يربط حياته وعملـه داخل الإطـار الحكومى . . وهو إطار تتحكم فيه قوى مختلفة قد لا تربطها أى صلة بالفن أو بإدراكه .

وفى وسط هـذه الظـروف التى تحيط بـالفن ، وبقـدرتـه على التعبير عن الحقيقـة ، علينـا أن نـدرك أن العـدو الأكبر للفن ، هـو الجبن والتردد فى التمسك الكـامل بالحقيقة . . . والاعتراف بها والتعبير عنهـا . ولا شك أن هذا الموقف يتطلب من الفنان جسارة ومجازفة خصوصاً فى القرن العشرين . هـذا بجانب صعـوبـة أخرى ، وهى التـى تتصل باكتشـاف لغـة جديـدة للتعبيـر ، تنـاسب ظروف وزمن الفنـان ، وعلى الأخص التعبير عن المعانى والانفعـالات والإنسانيـة ، فى وقت تسود فيـه فى المجـالات الفنية أسـاليب فقدت مـدلولها ، مـن كثرة تعـددها وتكـرارها ، دون أى ارتبـاط بالتجـربة الذاتيـة ، أو بالحقيقة ، ودون الاستمرارية التى تضمن لها التبلور .

إن اكتشافات مثل السينما والتليفزيـون ، قد ضيقت على الفن الخناق . فـالفنان يبـدع الآن لجمهور يلم بألـوان شتى من شتـات الفكر ، وكل فـرد يحاول الهروب مما يقدمـه الفن الرفيع من إحساس مأساوى بـالحياة . يضاف

إلى ذلك تعدد المغريات ورواجها عن طريق وسائل التسلية السهلة والضحلة . بحيث لم يعد يهم أغلبية الناس سوى متابعة برامج الإذاعة والتليفزيون وغيرها . وهى مغريات لا تكلفهم جهداً ، بل تؤكد سلبيتهم اتجاه العمل الفنى أو بالأحرى اتجاه الحقائق التى تبثِ إليهم عن طريق هذا الفن . فإذا أدركنا الفن الحقيقى ، يتطلب إيجابية من المتذوق ، ويتطلب جهداً فى الفهم والاستيعاب ، ويحتاج إلى تفكير وروية . نجد أن الفنان وسط هذه الظروف التى أوضحناها فى موقف صعب ، حتى ظن البعض أن دوره الإنسانى قد أصبح ثانوياً ، وأنه لم تعد له فاعلية تذكر فى بناء المجتمع .

هكذا نجد أن تجربة الفنان المعاصر فى هذا العالم المتوتر المضطرب ـ خصوصاً فى مجتمعات العالم الثالث ـ جعلته يشك فى حقائق الأمور . بما فيها الأحكام المتفق عليها ، فينفض يديه من كل ما يدور حوله .

ففى الماضى كان الفنان ببساطة ينتصر لحقائق جلية واضحة ، يقف إزاءها ، مناهضاً ما يعتقد بأنه باطل وشر . ودون شعور منه يتصدى لقضايا مثل القهر والظلم والحرمان . . . لكن الأمر يختلف الآن لأن الفصل بين الحق والزيف لم يعد ينطوى تحت معايير واضحة ، وأصبحت الحقيقة نسبية وليست مطلقة . وأصبحنا ننظر إلى الظواهر والأشياء على أنها تملك فى طياتها الشىء ونقيضه على حد سواء . وهى لا تمثل فى أفضل الحالات أكثر من أحد أسطح الحقيقة .

وهناك من الفنانين من واجه المشكلة بطريقة ذاتية ، عن طريق إنغلاقه على ذاته ، محاولاً استكشافها . وهذا الأسلوب يتضح أكثر فى الأدب عن

بقية الفنون الأخرى . ففى الماضى عرفناه فى كتابات دانتى ، واعترافات روسو ، وفى الحاضر نعرفه من مؤلفات سارتر وجينيه ، وآرثر ميلر وغيرهم .

أولئك الفنانين حاولوا تحطيم دائرة الزيف الذى تحيط بهم ، وذلك بكشفهم القناع عن قضاياهم الخاصة : من سقطات ونزوات وشهوات خفية ، وأهواء جارفة . ووسيلتهم هى الاعتراف الذى لا حدود له ، مع تشريح للذات واتهام للنفس .

لكن هل تمثل مثل هذه الاعترافات التى تحوم حول الوهم والريب والظنون الحقيقة الموضوعية ؟ ، وهل تمثل فعلاً معاناة الإنسان البسيط من أجل حصوله على احتياجات حياته النفسية ، والثقافية ، والمادية ؟ .

هنا تبرز مشكلة أخرى للفنان ، قد تبدو أزلية ، وهى تتصل بالتعبير السليم والأداء الصحيح ، أو التوافق والتطابق بين الصياغة والشىء المعبر عنه ، أقصد كيفية حصول الفنان على المفردات المنضبطة للتعبير عما يراوده ويشغله كاملاً . إنها صعوبة نوقشت ـ منذ القدم ـ بمقياس التقييم التلقائى للعمل الفنى ، أو تطبيق مبدأ فلسفى ما على ما يبدع فى مجالات الفنون ، لكن الجديد فى الأمر هو الشك الذى خيم ، وأصبح يسيطر على المبدع والمتلقى ، الشك فى إمكانية الفنان التصدى للتعبير عن المشاكل . وبالتبعية وجد الشك فى قدرة التركيبات الفنية سيان كانت تقليدية أو مستحدثة .

وبهذا أصبح الآن من الضرورة أن يتعلم الفنان فهم قضية الإنسان فى حالة ضعفه ، وفى حالة تمرده على مصير ، لا مفر فيه من الاستسلام الواقع

به تناقض اجتماعى لا يجد مهرباً منه ، أى فهم قضية الإنسان الذى كبله المجتمع فأصبح سجيناً ومحاصراً داخل نفسه ، يحاول يائساً الصمود فى نطاق إمكانياته المحدودة ، هذا الفهم يتطلب من الفنان جهداً أكبر مما كان عليه الحال فى عصور مضت .

ويخلط البعض بين الوقائع فى الحياة ، وبين الحقيقة التى يتعامل معها الفنان . . فاستيلاء رجل على الحكم واقعة ، ووصول إنسان إلى القمر واقعة . مثل هذه الوقائع دون شك لها تأثيرها على الفنان ، لكن الحقيقة المقصودة هنا ، هى احتواء الفنان لكل صراعات المجتمع حوله ، وفهمه لما يحتويه الوجود من تنافر وتناقض .

وجوهر الحقيقة غاية لا يمكن الوصول إليه . وعلى هذا فالحقيقة من الجانب الميتافيزيقى ، يمكن أن تكون تجربة رؤيا لا قرار لها ، ومن الجانب المادى هى استمرارية صراع المتناقضات فى الحياة . . . وقد يظن المرء أنه امتلك الحقيقة فى لحظة ما ، وسرعان ما يدرك أنه فقدها فى اللحظة التالية . بالضبط بالنسبة للفنان هى محاولة لتجاوز خبرات الواقع الملموس .

والفنان ــ بحكم تكوينه السيكولوجى ــ دائم الشعور بأن مفرداته وخبراته تعوقه فى إظهار الحقيقة كاملة . وربما يكون هذا الشعور هو ما يجدد حيويته وصراعه من أجل ارتباطه بجوهر الحقيقة : فهو يشعر أنه قد أجاد ، ثم لا يلبث أن يكتشف عكس ذلك فى اللحظة التالية . وهو دائم الشك كذلك فى قدرته على التعبير بواسطة مفرداته الفنية القاصرة ، مهما كان متمكناً من صنعته . وفطنة الفنان واجتهاده ، وبحثه ، كلها أشياء بمفردها

لا جدوى منها ، فالأهم أن يفاجئنا بما يمتلك منا أنفسنا ، ويشدنا لاتخاذ الموقف الصلب فى الحياة ، وأن يخرج الإنسان من تجربة تأثره بالعمل الفنى ، وهو أكثر حرارة ، ووثوقاً واطمئناناً . وهنا نجد أن المعنى الكبير للفن يرتبط بمقياس صـــدق الفنان وانفعالـه ، وحريتـه فى التعبيـر ، ودونهما لا يتحقق شىء .

إذن فالفن لا يمكن له أن يكون بوقاً لفرض أفكار معينة ، أو وسيلة لنشر أيديولوجية خاصة ، لأن مثـل هذا المسلك يؤدى إلى ضياع جوهر الإنسان وذاته ، وهما أهم ما يشغل الفن ، وغايـة كل فنان . وإن سلمنا أن الإنسان لا يمكن وضعه فى نطـاق برنـامج أو نظريـة فنحن بهذا نقترب من أن هدف الفن الـذى يحمل صراعاً إنسـانيـاً حياً ومستمـراً ، هـو تحرير الإنسـان من الانغلاق داخل حـدود عالمه وعصره الضيق ، وذلك حتى يشعر بقـوته إزاء الصراع المفروض عليـه ، وحتى تمتلىء نفسه بالإحسـاس بالرضـا . . فيأخذ مشكلة الحقيقة مأخذ الجد ، ويواجه صعوبات الحياة التى تختلف باختلاف البيئة ، والظروف الاجتماعيـة ، والدينية ، واختلاف الأزمنـة ، لكنها تسفر دائماً عن موقف واحد بـالنسبة للفنان : هو غربته ومعانـاته ، وتأرجحه بين الولوع بالذات والشعور بالقصور إزاء معاناة الإنسان حوله .

وفى هذا المجـال يلزم التحـذير من الـوقوع فى الظن بأن الفن هـو ميدان لتحرير الخيال من قيود الواقع ، أو أنه يخلق عالماً خيالياً يعوضنا عن واقع لا نحتمله .

وإزاء كل هـذا ، نعـذر من يظن بأنـه لم يتبق للفن سـوى حيـز ضيق . ونتسـاءل : مـا هـو دور الفنـان الآن ؟ ، وهل سيكـون فى مقـدوره تغيير

شىء؟ ، وهل استطاع فى الماضى ؟؟ . . مثل هذه الأسئلة تبقى دون إجابة . . فالفن كجوهر سيظل باقياً ما بقيت الحياة . . وهو إن كان يناقش ويقنن بمقاييس ملموسة ، إلا أنه فى فحواه لا يخرج عن محاولة لهتك ستر المجهول الذى يصعب فهمه بصورة منتهية ، أو تحديده بطريقة قاطعة . فالظواهر فى حياة الإنسان لا تمثل الحقيقة كاملة ، لكن الفن فى مقدوره التعبير عن مضمونها . .

ويظل جوهر الوجود وشموليته قضايا تحير الفنان ، وفى الوقت نفسه تربطه بإنسانية الإنسان .

نخرج من هذا بأن الإيمان بالفن ، كإيمان الناس بالحياة ، عبء يلقى على عاتق الفنان ، وعليه أن يختار : أما التعبير عن جوهر الحقيقة والحرص على الحق للحق ، أو الهروب من مواجهة حادة من الزيف . . وعليه أن يختار بين الالتزام والأمانة ، أو الممالأة والمداهنة ، وما من سبيل لحل وسط .

ننتقل إلى نقطة أخرى ، وهى أن كثيراً ما يتساءل الفنان الآن ، وقد انتابه فزع « لماذا يرسم ؟ » . . بالضبط كما يتساءل شاعر رومانتيكى « من هو الإنسان ؟ ومن أين أتى ؟ وإلى أين يذهب ؟؟ . . » يدفعه إلى هذا إلحاح دائم فى أعماقه ، يطالبه بتحديد حقيقة وضعه وعلاقته بمن حوله . . مثل هذه التساؤلات قد تسيطر بشكل أو بآخر على فنان فى بدء حياته . . لكنه مع تقدم السن سرعان ما ينسى كل شىء . . حتى قضية وجوده ، إن استمر فى ممارسته لفنه .

والفنـان الصادق تشغلـه محاولة الفهم والتبصر ، والتمعن فى صنعتـه ، للتعبير عن جزىء من أحد أوجه الحقيقة ، لكنه يتعثر فى هذا التمعن بسبب مواجهتـه لصعوبات وعـوائق تتحداه فى حياته اليـومية ، وتقف ضد تـركيزه الكامل فى عمله ، وهذه هى المشكلة .

ومنذ سقراط ، وقبل ذلك ، يواجه الفنان ضروباً من الضغط والتهديد . وإذا بدأ قـرننا فى الظاهر متميـزاً بحرية البحث والفكـر دون حدود ، إلا أن هذه الحرية قـد جرت معها ضياعاً كـاملاً للفنان ، حتى ظن البعض ، أنها قد تكون النهاية للأدب والفن .

والحديث عن أزمـــة المثقفين ، وعـن محنـــة الأدب والفن أصبح يتردد فى المجالات المختلفة .

وفى نوبات اليأس ، يسأل الفنان نفسه ، سيان كان فى الغرب أو الشرق : مـاذا عساه أن يفعل ؟ ولمن ينتج ؟ ومـا هو دوره فى مجتمعـه ، وهل يستطيع فنه أن يغير شيئاً ؟؟ . .

كل هـذه التساؤلات هى صـدى لغربتـه ، وشعوره بالقلـق أمام حـرية مطلقة أعطاها له القرن العشرون ، حريـة بلا عائد ، أو جزاء أو التزام . إنه الضيـاع . . إذ أعطى له هـذا القرن حـرية ، فى عـالم تقدم فيـه التكنيك ، وتـداخل وجار على اختصـاصـات الفنان ، وإن أراد الفنـان أن يعمل دون اللجوء إلى إمكانيات التكنيك ، فليس أمامه سوى حيز ضيق .

وقـد ظننـا فى النصف الأول من هـذا القـرن ، أن الإنسانية أصبحت فى سن الرشـد ، لكن سرعان مـا اكتشفنا أننا فى متـاهات أقسى من المتـاهات

السابقة . وأصبح هذا الزمن يحير الناس أكثر من حيرتهم فى الأزمنة السابقة . واكتشف الفنان أن جوهر الحقيقة شىء لا يمتلك ، وهو فى الوقت نفسه ـ نقصد الفنان ـ لا يملك القدرة على الكف عن محاولة قهره . ولا زال ، بالضبط كسلفه فى الزمن الغابر ، تحيره ظواهر الحياة حوله من موت وجوع وعطش ونوم وجنس ، وهى أمور لم تعد تكفى للتعبير عن الإنسان والحقيقة . رغم أنها ما زالت تفرض وجودها وتأثيرها على الجماعات البشرية .

وإن تجاوزنا موقف كل من الفكر المادى والفكر الميتافيزيقى اتجاه الحقيقة ، فقد يصل بنا الأمر إلى مفهوم يقرب مفهوم الصوفيين ، حين يروا الحقيقة ترتبط بوحدة الوجود ، ويجدوا فى ارتباط الإنسان بالكون شبيهاً بانتماء الجزء بالكل . ورغم الاختلاف المظهرى حول الحقيقة لدى الفلاسفة ، ففى قدرتنا أن نراهم بسهولة مرتبطين ببعضهم وكأنهم وجوه مختلفة لكتلة واحدة .

وسيان نظر بعضهم إلى الوجود ككل ، ورأى الحقيقة فى وحدة هذا الوجود : أى اتحاد الإنسان مع الكون فى وحدة تجمع المفارقات والأضداد . أو رآها فى إرادة الإنسان مثل شوبنهاور. أو رآها فى التوجس كما فعل نيتشه . أو ناقش إرادة الحياة دون البحث عن المغزى والغاية مثل الوجوديين . إلا أنه مع الكل ، نكتشف أن الحقيقة إيمان وعبء يلقى على عاتق الفنان لما يتصف به من قلق دائم ، وبحث دائب .

وفى وسط كل هـذه المتاهـات ، سرعـان مـا يكتشف الفنان ، أنـه ليس أمامه سـوى حقيقة واحدة ، وهى القدرة على معـاداة الظروف التى وضعت الإنسان فى هذا الموقـف . وليس له لتحرير نفسه ، إلا اتخاذ مـوقف صادق اتجاه الواقع . وعليه أن يتخلص من الضعف ، وقيـود الانتهازية . فحقيقة الفن لا تقـاس بنجـاح سريع ، أو صدى وقتى ، بقـدر مـا تقـاس بعنف موقف الفنان كرد فعل تلقائى ضد القيم الزائفة ، وقوته على الاعتراف بمرارة واقعه . وبناء على هذا فالفن هو رد الفعل التلقائى ضد العالم الطاغى حول الإنسان ، مع الرغبة المخلصـة والمحاولة الجادة لإيجاد شيء من التلاقى بين ثلاث : الفكرة والإبداع الفنى والواقع ، وبين المطلق والمجرد والنسبى . وفى الوقت ذاته يمكن القول أنه محاولة لتطابق الإيمان مع الفعل . فالفنان يعيش فى مجتمع يشقيـه ويقلقه . ويؤلمه مـا يراه فى هـذا المجتمع من القهـر وألوان الزيف ، ويخجله أن يرى الناس يعيشون فى صغائر ، عليه التصدى لها .

وظاهرياً ، قد يبدو الفنان ممتلكاً حرية التعبير ، . . لكنه فى حريته هذه أشبـه بالمهـرج الـذى يسير على الحبل تحت خيمة سيرك كبير . . وكثيراً مـا يشعر بنفسـه فى علاقته بالمجتمع كفـريسة فى براثن حيـوان مفترس . . قـد ينفد صبره فى لحظة ويلتهمها .

وهنـا تتضح لنا المرارة التـى ألمت بنيتشه حين بـدأ كتـابه « هكـذا تحدث زرادشت » .

ونجد المبررات لانتحار مايكوفسكى أثنـاء مناهضة ستالين لحرية الفنان وفـرديتـه . . وكنت فيما سبق لا ألتمس لـه العـذر حين لجأ إلى الانتحـار

ليتجنب هذا الصدام . . لكننى عذرته بعد أن قرأت كلمات له قالها وهو فى متحف اللوفر ، حين ترك اللوحات المعلقة . . ثم نظر من النافذة للطريق ، وصاح : « هذا هو أعظم عمل فنى » .

فحينما تتضاءل فى نظر الفنان أعظم الأعمال الفنية بجانب شريحة صغيرة من الحياة ، يكون مستحيلاً عليه تحمل الضغط والقهر الذى يفرضه عليه نظام سياسى أو اجتماعى ، أو يفرضه إنسان ، تحت أى دعوى من الدعاوى التى لا تنتسب إلى الحقيقة المطلقة الكامنة فى أعماق الفنان .